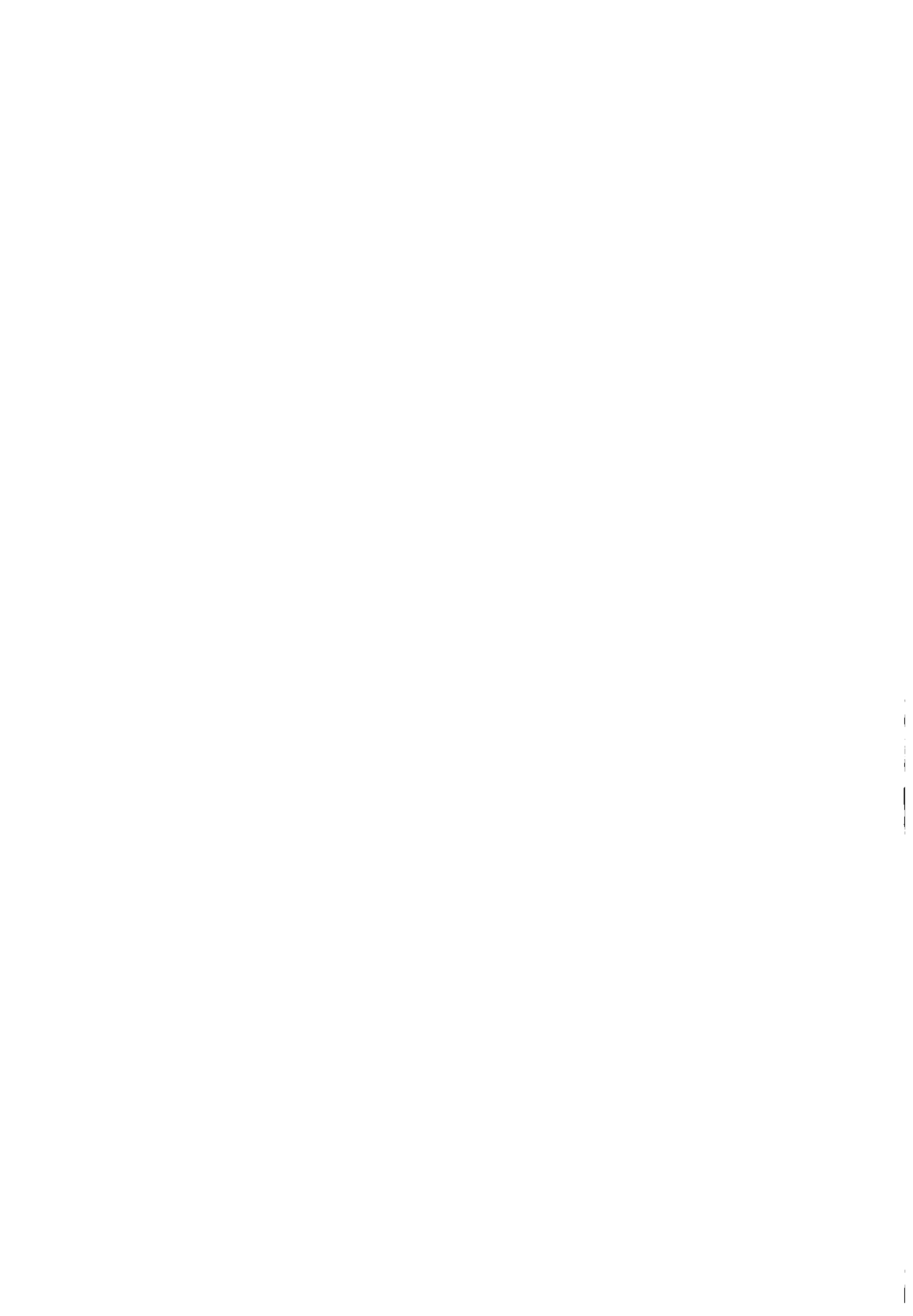





THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES SCIENTIA VERITAS
1817





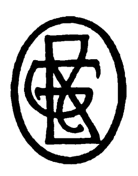
Geschichte der deutschen Literatur

von

Richard M. Meyer
Professor a. d. Universität Berlin †

Zweiter Band:

Die deutsche Literatur
des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts



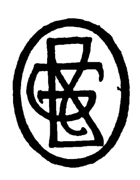
Sechste · von H. Bieber fortgesetzte Auflage
Erschienen in Berlin 1921 bei Georg Bondi

Die deutsche Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts

von

Richard M. Meyer

Herausgegeben und fortgesetzt von Hugo Bieber



30. bis 35. Tausend: Volksausgabe

Erschienen Berlin 1921 bei Georg Bondi

3\

Inhalt

Bildnisse

Einleitung

Wie ein ungeheurer, mit jedem Tage breiterer Strom fließt die Literatur der Kulturvölker einher. Wer es sich vergegenwärtigt, welche Massen von Dichtung und Prosa ein jeglicher Tag neu ans Licht bringt, den mag wohl ein bedrückendes Gefühl erfassen. Nicht eine Seite in diesem papierenen Meer, für die ihr Verfasser nicht aufmerksame Leser, entschiedenen Erfolg, vielleicht dauernde Wirkung erhofft hätte. Und was bleibt? Einige wenige Namen — und verschwindend wenig lebendige, anschauliche Kenntnis von Werken oder Persönlichkeiten!

Aber dennoch: sie alle haben nicht umsonst gestrebt. Jede Richtung, der es Ernst mit der Sache war, jede Individualität, die den Mut ihrer Eigenart besaß, jede Kraft, die sich tapfer gegen Anfechtungen behauptete, hat wirklich etwas erreicht. Jedesmal ward unser Horizont erweitert, ward uns ein neues Stück Welt erobert. Und diesen Triumphzug haben wir hier zu verfolgen. Freilich haben wir auch zu berichten, wie fast jeder Fortschritt durch Verluste erkauft wurde, wie man oft genug mühsam erst wieder einholen mußte, was man lange besessen hatte. Und manch Stück Land blieb für immer verloren.

Der Zeit etwa von 1748, da Klopstocks „Messias" zu erscheinen begann, bis 1797, dem großen „Balladenjahr", fiel die größere und schwerere Hälfte dieser Arbeit zu. Es war so ziemlich alles erst wiederzugewinnen, was der Dichtung Lebensluft und Licht ist. So tief, wie die deutsche Literatur um 1700 stand, hat niemals die Literatur irgend eines Kulturvolkes gestanden, das schon große Zeiten erlebt hatte. Der Dreißigjährige Krieg, jenes entsetzliche Nationalunglück, dessen Folgen wir erst vor dem Weltkriege ganz zu verwinden anfingen, hatte alle Tradition, alle Kultur, allen Sinn für höhere Kunst in unserem Vaterland bis in die Wurzeln vernichtet. Aber die schreckliche Tiefe des Unglücks selbst rief doch erst noch echte Dichternaturen hervor, wie Andreas Gryphius und Friedrich Spee, zeitigte bedeutende Werke, wie Grimmelshausens „Simplizissimus" und des Angelus Silesius „Cherubinischen Wandersmann". Dann aber brach in der furchtbaren Ermattung der nationalen Rekonvaleszenz alle Kraft zusammen. Das politische Elend, die Dürftigkeit des Alltagslebens, der Druck theologischer und staatlicher Polizei ließen nichts mehr aufkommen als hie und da ein tief empfundenes geistliches Lied, oder auch gerade aus dem verzweifelten Galgenhumor der Gesunkenheit heraus eine witzige Satire. Aber sonst, in den breiten Gruppen der dichtenden Gelehrten, Geistlichen, Höflinge — welche Dürftigkeit, Gedankenarmut, Unbehilflichkeit, Geschmacklosigkeit! In dem Publikum, das Lohenstein bewun-

dert, welche Kritiklosigkeit! in den Fehden der Literaten welche niedrigen Gesichtspunkte! welche Roheit und Charakterlosigkeit!

Da kommen die Vorklassiker. Haller bringt wieder Ernst und Kraft, Hagedorn Leichtigkeit und Geschmack, Gellert lehrt wieder eine gewisse Natürlichkeit der Rede, Gottsched und die Schweizer gewinnen wieder höhere Standpunkte der Kritik und der literarischen Pädagogik. Auf dem Fuß folgen ihnen die Klassiker. Klopstock gibt ein großes Beispiel dichterischer Kühnheit; er ergreift schwungvoll die höchsten Interessen: Religion, Vaterland, Humanität, und spricht in seinen Oden persönliche Empfindungen frei und wahr aus. Lessing wirft mit sicherer Kritik den angehäuften Dilettantismus beiseite, schafft eine Prosa, wie Deutschland sie seit Luther nicht kannte, und erzieht durch seine stolze Selbständigkeit ein seit Jahrhunderten an bestellte Arbeit gewöhntes Publikum zu der Forderung, daß der Dichter sich selbst und seine innere Wahrheit geben müsse. Wieland lernt Franzosen und Engländern die bei uns gänzlich verfallene Kunst der Erzählung ab und würzt sie durch eine freie Gesinnung. Herder betont den Begriff der Originalität, reißt endgültig die Scheidewand nieder, die den „Gebildeten" den Blick auf die volkstümliche Dichtung entzog, und bahnt den großen Verkehr einer Weltliteratur an. Alle wirken sie dabei zugleich als Persönlichkeiten, Lessing vor allen, das Vorbild eines kühnen und freien Geistes, aber auch Klopstock und Haller mit ihrer getragenen Würde, Wieland und Hagedorn mit ihrer Liebenswürdigkeit, Herder und Gellert mit ihrem pädagogischen Ernst. Der Dichter wird wieder ein Künstler, wird wieder ein Mann, dem auch die eigene Lebenshaltung ein Kunstwerk sein soll. Das hätten Lohenstein und Wernicke, das hätten gar Johann Christian Günther und Christian Reuter nie verstanden.

Dann tritt Goethe auf. Soviel war schon geschehen — es verschwindet doch fast vor dem, was er tat. Eine unerreichte Universalität des Geistes läßt ihn alle Stimmungen und alle Gefühle durchleben vom titanischen Ringen des Prometheus bis zum behaglichen Spiel manches Scherzgedichtes. Das Gebiet der poetischen Formen wird unendlich erweitert, indem er sich fremde Metra aneignet, alte erneut, den freien Rhythmen eine ungeahnte Durchbildung und Verwendbarkeit gibt. „Tasso", „Iphigenie", „Faust" schaffen ein psychologisches Drama, wie es Deutschland noch nie, die Welt seit dem „Hamlet" nicht gesehen hatte. „Werther" und die „Wahlverwandtschaften" reinigen den Roman von jenen Zutaten, die einst vorzugsweise als „romanhaft" galten, von seltsamen Abenteuern und geheimnisvollen Persönlichkeiten, und stellen ihm die für Deutschland mindestens neue Aufgabe, den Verlauf einer typischen Begebenheit schlicht und ergreifend zu erzählen. „Wilhelm Meister", weniger

originell als die beiden andern Romane, faßt doch das Ziel, ein Zeit- und Weltbild von einiger „Totalität" zu liefern, mit folgenreicher Energie ins Auge. Doch wie könnten wir alles aufzählen, was Goethe auf allen Gebieten der Poesie in Stoffwahl und Technik, innerer und äußerer Form dem modernen Menschen neu geschenkt hat! Das verrufene Lehrgedicht sogar gewinnt unter seinen Händen, obwohl er selbst es theoretisch verwarf, in Gedichten wie der „Metamorphose der Pflanzen" neues Leben. Und mit nie ermüdender Arbeit eignet der Dichter die ganze Natur sich und der Poesie an. Da war solange nur von Liebe — oder von Staatsaktionen die Rede gewesen, und drittens etwa noch von Festen und Trauerfällen. Jetzt wird der Drang nach Erkenntnis, nach Macht, jetzt wird die unbestimmte Sehnsucht, das Absterben der Lust am Leben Gegenstand poetischer Darstellung. Die unbelebte Natur war sonst nur in konventionellen Wendungen von Wald und Rose oder in mythologisch-galanten Floskeln näher hereingetreten; Goethe versenkt sich in Werden und Vergehen des Stroms und des Veilchens, fühlt das Seelenleben des Heidenrösleins, lebt die Stimmungen des Mondes durch. Und diese große Neuerung selbst, daß der Meister zu lernen nicht müde ward, daß kein Studium ihm „trocken" und keine Tatsache ihm „unpoetisch" war, daß er die Dinge kennen lernen wollte, bevor er sie beschrieb — sie war vielleicht wichtiger noch und folgenreicher als alles einzelne.

Immer aber und überall blieb Goethe der große Verächter der Menge. Sich selbst wollte er aussprechen oder sein Bild von Personen und Sachen. Oft war das ein typisches Bild; zuweilen war er selbst ein Typus seiner Zeit. Mit dem „Werther", dem „Faust" sprach er wirklich die Stimmung von Tausenden aus; aber es waren doch immer tausend einzelne. Und neben den einzelnen gibt es Kollektivpersönlichkeiten, die sich aussprechen wollen, Gruppen, Massen, Stände. Goethe wies sie zurück. Wo Massen sprachen, ward er unwillig — nicht bloß der französischen Revolution gegenüber, sondern auch, als in Deutschland die Begeisterung der Freiheitskriege hell aufloderte.

Aber der Dichter des „Tell" verstand solche Stimmen. Den Forderungen großer Gruppen, den Ansprüchen, die wir vorzugsweise „Zeitideen" nennen, lieh S c h i l l e r sein weittönendes Organ. Marquis Posa spricht freilich, wie kein Mann am Hofe Philipps hätte reden dürfen, reden können; aber aus seinem Munde spricht eine ganze Generation. Dem Verlangen lebendiger Parteien Ausdruck zu geben, einleuchtend und klangvoll zu formulieren, was unklar in der Luft liegt, das gelang seit Luther erst wieder Schiller; die Poesie mit den Leidenschaften ganzer Völker zu erfüllen — das lehrte Schiller erst wieder die Deutschen; seit der Reformation hatten sie es verlernt. Selbst seine „philosophische Dichtung" war nicht mehr einfach die Übersetzung von Lehr-

meinungen in Verse — sie war der individuelle Ausdruck von ethischen und ästhetischen Forderungen einer Partei, einer Zeit, eines Volkes.

Soviel war am Anfang dieses Jahrhunderts erreicht. Unendlich viel war erobert, manches unverlierbar, anderes leider nur für einige Zeit. Aber selbst in dieser Epoche der Neuerwerbungen war manches eingebüßt worden. Man lernt nicht, ohne zu verlernen. Goethe und Schiller verloren auf der Höhe ihrer Kunstvollendung für manche Regung, die sie in der Jugend geteilt hatten, das Verständnis. Ihre Theorie ward zu streng, zu eng. Und die Macht ihres Einflusses drückte manche selbständige Natur nieder oder warf sie in die Bahnen der Nachahmung. Der Kampf gegen die Klassiker ward einen Augenblick lang Notwendigkeit.

Was würde uns aber schließlich das ganze Bild rastloser Entwickelungen bedeuten, wenn uns die Menschen nicht interessierten, in deren Seele sich dies große Drama vollzog? Daß wir Charaktere und Talente wie Annette von Droste und Heinrich Heine, Gottfried Keller und Theodor Fontane, Marie von Ebner-Eschenbach und Gerhart Hauptmann studieren und schildern dürfen — das bleibt doch das größte Vorrecht, dessen die neuere Literaturgeschichte sich zu erfreuen hat.

Wir fassen also unsere Aufgabe so, daß wir vor allem die Individuen als Träger der Entwickelung darzustellen haben. Aber schon an dieser Stelle wird doch nach dem ordnenden Grundgedanken dieser Entwickelung gefragt werden müssen.

Wir haben geglaubt, ihn eben in jener Tendenz auf eine neue poetische Welteroberung aufsuchen zu sollen. Um Neuland zu kolonisieren oder doch verwahrlosten Boden frisch zu kultivieren, zieht Schar auf Schar aus; diesen Eroberungszügen wollen wir folgen, ob sie nun neues Gebiet der deutschen Fahne gewannen, oder scheiterten. Unsern Ausgangspunkt müssen wir dabei in jenem Moment nehmen, von dem eben diese Neubegründung datiert: von dem nämlich, in dem die Verschmelzung von Klassizismus und Romantik zur Aufgabe der deutschen Literatur wurde. Die Romantik selbst haben wir deshalb nur eben als Vorbedingung dieser jüngsten Entwickelung zu charakterisieren — wie den Klassizismus auch —; während wir andererseits auch für die Weiterbildung nicht gerade mit dem letzten Glockenschlag des Jahres 1900 schließen können.

Wollen wir aber in dieser Weise die Geschichte der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert als ein Ganzes, als einen lebendigen Fluß darstellen, so wird sich öfters die hergebrachte Stellung einzelner Dichter verschieben müssen. Wir können nur nach bestem Gewissen urteilen und müssen uns Goethes Verwahrung zu eigen machen: „aufrichtig zu sein, kann ich versprechen, unpartei-

isch zu sein aber nicht". Wir versuchen auch dies; wo wir Fehlerquellen unseres Urteils kennen, suchen wir sie zu kontrollieren. Aber niemand kennt selbst all die Dinge, die auf sein Urteil einwirken. Wir brauchen aber auch nicht gerade immer im Unrecht zu sein, wo unser Spruch anders klingt als der anderer Richter; zumal solcher, die die leidenschaftliche Hingabe an einen einzelnen Meister über die Grenzen seiner Kraft täuscht, oder die die treue Liebe zur engeren Heimat Schriftsteller von bloß lokaler Bedeutung überschätzen läßt.

Wir hätten gern noch mehr Personen vorgeführt, mehr Werke besprochen; aber auch der Raum hat seine Rechte. Die beliebten Massengräber voll toter Autorennamen oder Büchertitel („spannende Romane von tiefster Kenntnis des Menschenherzens schrieben ferner" — folgen zwanzig Namen) scheinen uns für die Erkenntnis unfruchtbar; „die Geschichte", sagt Droysen tiefsinnig, „hat nur mit dem zu tun, was lebendig ist." Freilich kann auch mancher „lebendige" Name verloren gegangen sein. Nur werfe man uns dann nicht gleich böse Absichten vor. Wenn dem guten Willen des Autors nicht der gute Wille des Lesers entgegenkommt, wie sollen sie sich verständigen? Und im Ziel sind wir doch einig, wir wollen uns „der lebendig reichen Schöne" freuen und die Geschichte der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert beschauen als ein Zeugnis für den Idealismus, die Tapferkeit, die Regsamkeit des deutschen Volkes. Denn schließlich ist ja doch die ganze Nation die Schöpferin ihrer Dichter und ihrer Dichtung!

Erstes Kapitel: Die deutsche Literatur am Beginn des neunzehnten Jahrhunderts

In einem kurzen Überblick haben wir den Weg ermessen, den die deutsche Literatur von ihrer tiefsten Erniedrigung bis zu ihrer höchsten Blüte zurücklegte. In unerreichtem Glanz stand sie um die Wende des Jahrhunderts da. Führend leuchteten die größten Namen ihr vor, und daneben blühten schon die Keime auf, aus denen neue Kunstideale hervorgehen sollten.

Den Charakter, der diese Zeit für immer auszeichnen wird, prägten ihr das Zwillingsgestirn Goethe und Schiller auf. Ihre Vorherrschaft war durch das Xenienjahr 1796 und das Balladenjahr 1797 unerschütterlich gefestigt. Verbündete Großmächte, lebten sie in regem Gedankenaustausch, und als dritter stand neben ihnen der tote Lessing, in den Xenien gefeiert, im „Wilhelm Meister" Shakespeare zur Seite gestellt, im Briefwechsel der Dioskuren als ausschlaggebende Autorität anerkannt. Klopstock, Herder, Wieland hatten ihre literarische Wirksamkeit erschöpft, wenn es auch an einzelnen Nachfolgern, besonders Wielands, nicht fehlte; aber für die jungen Dichter wie für das Publikum vertrat jenes Triumvirat die Kritik, die Kunstlehre, die Kunstübung in klassischer Weise.

Unbeschränkt war ihre Herrschaft dennoch nicht. Über die breite Masse des „gebildeten Bürgertums" gebot fast unumschränkt Jean Paul; und in den Kreisen der heranwachsenden Jugend, besonders der literarischen, begann der Einfluß der älteren Romantik mächtig zu werden.

Viel hat Jean Paul (1763—1825) uns geschenkt: eine ganz frische Kunst der Detailmalerei, an der von Adalbert Stifter bis zu Heinrich Seidel soviel Nachfolger gelernt haben; ganz unbekannte Reize der Lautsymbolik und Sprachwirkung, auf die man erst ganz vor kurzem in dem Kreis der „Blätter für die Kunst" wieder aufmerksam geworden ist; soviel ergreifende, soviel rührend humoristische Effekte. Aber mehr noch als sein reicher Geist und der Zauber seiner lyrischen Weichheit wirkten die modernen Tendenzen Jean Pauls. Hier liegen die Anfänge einer politisch-sozialen Lyrik, die zwar noch in die Prosa des Romans eingebettet blieb, aber auch so die herzliche Sympathie mit den „kleinen Leuten" und den zürnenden Groll gegen Unterdrückung und Hofprunk beredt genug sprechen ließ. Die galante Verehrung der neu sich erhebenden Großmacht, der Frau, schmeichelte nicht bloß den zahlreichen Damen, denen der Dichter persönlich den Hof machte; Schiller aber hatte in den „Xenien" gerufen: „Ich dächte, man schriebe für Männer und überließe dem Mann Sorge für Frau und für Kind!" Und dann vor allem:

die Klassiker gaben fertige Kunstwerke — Jean Paul aber war „anregend". Dies heut so eifrig erstrebte Prädikat hat seit dem Denker und Prediger Herder kein deutscher Autor so wie er verdient. Und angeregt wollten die Leser werden, um sich selbst als poetische Individualitäten zu fühlen. Hunderttausend nur eben leicht berührte Gedanken, Vergleiche, die sich in atemloser Hast jagen, skizzierte Gestalten, stimmungsvolle Situationen, die jäh abgebrochen werden — all das nimmt die Mitarbeit des Lesers in Anspruch, wo Lessing, Goethe, Schiller abgeschlossene Sätze, feste Gestalten, fertige Bilder boten.

Hier lag die Gefahr in Jean Pauls Erfolgen. Den Dilettantismus, der stets die Anregung über die Vollendung stellt, hatten Goethe und Schiller als die große Nationalkrankheit befehdet. Jean Paul ermutigte ihn. Eine weichliche Nachlässigkeit in der Durchführung wie der Charaktere so der Handlung, eine Formlosigkeit, die der „schönen Stelle" unbedenklich das Interesse des ganzen Buches und dem witzigen Einfall selbst die Verständlichkeit opfert — diese Schwächen lockten nur zu verführerisch Nachahmer, denen Jean Pauls Geist so gut wie sein Herz, sein Wissen wie sein Feingefühl für stilistische Einzelheiten fehlte. An jener gefährlichen Lockerung des Stils, die allmählich über den „Feuilletonstil" zum schlimmsten „Zeitungsstil" führte, trägt Jean Paul ungleich mehr Schuld als die immer wieder dafür gescholtenen ungleichen Brüder Heine und Börne. Heine disponiert im Gegenteil vortrefflich; Börne allerdings zeigt die ganze Zersplitterung des Feuilletonstils, aber er hat es eben von Jean Paul gelernt, statt einheitlicher Arbeiten ein Mosaik von geistreichen Einzelheiten zu geben.

Gefährlich wirkte Jean Paul auch durch das absichtsvolle Hervorkehren der Persönlichkeit. Das Kokettieren mit dem edlen Leser und der schönen Leserin, das Buhlen um die gerührte Träne stand zu der stolzen Selbstbeherrschung der Klassiker in schneidendem Gegensatz. Aber es gefiel darum nur um so mehr. Und die Gefahren, die in diesem Wesen lagen, wurden dadurch verstärkt, daß die Romantiker noch entschiedener, noch persönlicher ihre Subjektivität hervordrängten.

Jean Paul und die Romantik haben segensreiche Keime in Fülle ausgestreut. Aber wenn lange, lange Zeit unter unseren hervorragendsten Autoren so merkwürdig wenige von einem Beisatz von Dilettantismus ganz frei blieben, so ist auch das diesen beiden Mächten mit auf die Rechnung zu schreiben.

Was ist und was will die „Romantik"?

Wir haben zwei Gruppen sorgfältig auseinanderzuhalten. Die ältere, die eigentliche „Romantische Schule", bildet wirklich einen Verein, eine Kunstgesellschaft mit bestimmten Dogmen und Tendenzen, mit einer Art Geheim-

sprache, in der Worte wie „Ironie“, „Teufelei“, „Religion“ einen ganz neuen Sinn erhalten. Sie ist aus einer leidlich geschlossenen Weltanschauung erwachsen, an der fremde und einheimische Denker mehr noch als eigene Erfahrungen gebaut und deren Verständnis Ricarda Huch und Oskar Walzel auf eine neue Stufe gehoben haben. Die jüngere ist ein locker gefügter Sternhaufen, in dem wohl das Freundespaar Arnim und Brentano mit Bettinen, Brentanos Schwester und Arnims Gattin, den festen Kern bildet, bei dem aber eine durchgehende Gemeinsamkeit der Kunstansichten nicht einmal zwischen diesen drei Persönlichkeiten besteht. Die größten Künstler stehen aber in beiden Gruppen zu den eigentlichen Schulhäuptern in loserer Beziehung. Heinrich von Kleist und E. Th. A. Hoffmann und Eichendorff überragen Arnim und Brentano durch die Dauerkraft ihrer Werke ebensosehr wie Novalis die Brüder Schlegel und Tieck. — Die Verdienste der älteren Gruppe liegen wesentlich auf dem Gebiet der Kritik und der spekulativen Kunstlehre, die der jüngeren mehr auf dem Boden einer anregenden und begeisternden Kunst- und Sammlertätigkeit.

Die jüngere Gruppe verhält sich zu der älteren keineswegs einfach wie die Schüler zu den Lehrern. Wohl schwärmt Rahel für Novalis, wohl ist Hoffmann stark von Tieck abhängig, und wohl hat besonders auch die Stoffwahl der Künstlerromane Tiecks auf Kleist und Fouqué gewirkt; aber Brentano macht sich gern über Fr. Schlegel lustig, und A. W. Schlegel greift die Brüder Grimm hochmütig an. Gemein ist beiden Gruppen der Romantik vor allem eins: die starke Betonung des Dichterberufes, der Spott über den „Philister“, der sich freilich bei Tieck und den Schlegels mehr gegen den schreibenden, bei Brentano und Hoffmann mehr gegen den lesenden Philister richtet. Dieser äußere Zug ist von einem inneren bedingt: die jüngere wie die ältere Romantik setzt das Glück des Künstlers nicht sowohl in die Fähigkeit, hohe Werke zu schaffen, als vielmehr in das Hochgefühl des dichterischen Rausches. Das Kunstwerk ist für sie nicht Zweck, sondern Mittel, Mittel zur Erreichung göttlicher Momente, in denen der Mensch sich über die beengende Sphäre der Alltäglichkeit erhebt. Wozu ist denn alles Schöne da, Sonnenuntergang und Mondnacht, Sterne und Blumen und Klänge, große Gedanken und herrliche Erlebnisse, wenn nicht Seelen da sind, die all dies Schöne in seiner ganzen Pracht fühlen, erleben können? Das aber kann nur der Künstler ganz, und seinetwegen ist eigentlich die Welt da mit ihrer Pracht. Die künstlerische Arbeit ist nur das Mittel, sich zu diesem Vollgenuß der Existenz zu steigern. Ihre Vollendung ist daher Nebensache; ja das Fragment hat einen geheimen Reiz mehr, weil es zum gedanklichen Weiterführen auffordert. Die poetische Stimmung ist die Hauptsache — zunächst die des Dichters, dann die des Lesers, wenn er dem voranschreitenden Dichter zu folgen weiß.

Niemand wird verkennen, wie vielfältig diese Kunstanschauung der Romantik sich mit modernen Theorien berührt. Auch unsere Neuesten lehren vielfach, nicht als abgeschlossenes Kunstwerk habe die Dichtung Bedeutung, sondern nur als Zeugnis von einer Persönlichkeit — einer Natur, die tiefer und wahrer als andere die Wirklichkeit zu empfinden und zu erleben verstehe. Auch heut steht das Fragment in Ehren, mehr als dem Ernste künstlerischer Arbeit gut tut; und Aphorismen sind für Friedrich Nietzsche wie für Schlegel und Novalis die natürliche Form der theoretischen Äußerung.

In der Tat dürfen die Modernen vielfach die Romantiker als Bahnbrecher ansehen. Soweit die neuere Entwickelung der Literatur einen stetigen Fortschritt des Individualismus bedeutet, bewegt sie sich auf Bahnen, die die Romantik im Gegensatz zu den Klassikern eingeschlagen hat.

Vor hundert Jahren ward die Fahne aufgesteckt, die jetzt so siegreich über allen künstlerischen Heeren weht. Wie weit in „Sturm und Drang" die „Originalgenies" und der junge Goethe selbst, wie weit Rousseau und die Engländer schon ähnliche Tendenzen vertraten, ist hier nicht zu untersuchen; die direkte Tradition des modernen Individualismus aber führt über die ältere Romantik nicht zurück: die früheren Lehrer sind den Schülern nicht mehr bekannt.

Im Mai 1798 brachte A. W. Schlegel (1767—1845) die eigentliche Begründung der romantischen Schule bei einem Besuch in der Hauptstadt der Aufklärung zustande. Er selbst, zum Übersetzen, Vermitteln, Formulieren geboren, ist der einzige unter ihnen, der ein unsterbliches Kunstwerk hinterließ: die Übersetzung Shakespeares. Bei diesem Nationalwerk unterstützten ihn Dorothea Tieck (1799—1841) und Graf Wolf Baudissin (1789—1878). Schlegel hat 17 Dramen übersetzt, darunter „Romeo und Julia", den „Sommernachtstraum", „Julius Cäsar" und „Hamlet", Tieck aber steuerte zu dieser größten Tat der Romantik kaum mehr bei als — seinen Namen.

Als Anreger sind er und Fr. Schlegel wieder in erster Linie zu bezeichnen. Friedrich Schlegel (1772—1829) ist der eigentliche Prophet des Kreises, lebhaft, kampflustig, geistreich, den Widerspruch um seiner selbst willen liebend. Wilhelm Wackenroder (1773—1798), ein weiches, schwärmerisches Gemüt, strömte in den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" (1797) seinen Kunstpietismus in die durstige Seele des angebeteten Freundes Tieck über und gab mit seiner Begeisterung für künstlerisches Nachempfinden, mittelalterliche Schlichtheit und einen neuen Stil des Lebens der empfänglichen Jugend das Programm, wie später Wienbarg dem jungen Deutschland. Ludwig Tieck (1773—1853) aus Berlin trug in dem etwas unförmlichen, früh von der Gicht gekrümmten Körper, in dem runden großen

Kopf mit herrlichen blauen Augen eine Dichterseele, die nur in Stimmungen, Tönen, Ahnungen lebte. Einzelne wirkungsvolle Akkorde machen den Zauber seiner Gedichte und Märchen aus; in den anspruchsvoll aufgeputzten Dramen verloren sie sich ganz in der künstlichen Reflexionspoesie. Zu künstlerischer Abrundung gelangte er selten. Shakespeares Genialität, die er tiefer als einer erfaßte, verwirrte ihn, da er ihn nachzuahmen suchte; erst wollte er Dramen schaffen wie Shakespeare sie schuf, dann mindestens Novellen, wie er sie dramatisierte. Auch als er (seit 1821) sich dieser Kunstform zuwandte, die strengere Regelung forderte als die Stimmungsromane und Gefühlsdramen seiner Jugend, blieb ihm die Novelle immer nur ein Werkzeug, sich selbst auszusprechen. Das geschieht vor allem in den nicht mit Unrecht berühmten Gesprächen der Romane und Novellen. Sie sind nicht ein schmückendes Beiwerk, sondern recht eigentlich die Lebensform seiner Kunst. Die Handlung mag dürftig sein, gibt sie nur Gelegenheit, Meinungen, Stimmungen, Gedanken mitzuteilen. Wie es später Wahlspruch ward, sich „auszuleben", so herrscht damals die Sehnsucht, sich „auszusprechen". Briefe, Unterredungen, Abhandlungen genügen nicht; im lebhaften Meinungsaustausch typisch ausgeprägter Persönlichkeiten soll das letzte, entscheidende Wort gefunden werden. Auch hierin stehen moderne französische Realisten wie die Brüder Goncourt und Zola unsern Romantikern merkwürdig nahe.

Zu Tieck und den Schlegels trat in jenen bedeutungsvollen Maitagen noch Friedrich Schleiermacher (1768—1834), der große Prediger, dem wir die eigentliche Wiederbelebung der mündlichen Beredsamkeit in Deutschland danken — mochten auch Herder und Fichte ihm vorgearbeitet haben; seit 1799 kam Novalis dazu. Ohne der „Literatur" im engeren Sinne anzugehören, bilden noch A. W. Schlegels geistreiche und tieffühlende Gattin Karoline (1763—1809), Friedrichs Gemahlin Dorothea Veit (1763—1839), die Tochter Moses Mendelssohns, sowie die Naturphilosophen Schelling und Steffens Glieder des Kreises. Karolinens wundervolle Briefe besitzen noch heut eine lebendige Kraft, die die Dichtungen der beiden Schlegel oder gar etwa Steffens' Novellen (im Gegensatz zu seinen Lebenserinnerungen!) nie besessen haben.

Erst Friedrich v. Hardenberg (1772—1801), berühmt unter seinem Dichternamen Novalis, erfüllte, was die Romantik hoffte. Sein Leben war ein schönes, aber kurzes Gedicht, erfüllt von einer treuen Liebe; eine Märchenerscheinung schien der schöne Jüngling mit den großen braunen Augen, mit den langen weichen Locken selbst.

Novalis ist Mystiker, aber der verstandesklarste, hellste aller Mystiker. Für die geheimnisvolle Bewegung der Gedanken in unserm Haupt sucht er

Gesetze, und es ist ihm ein liebes Spiel, jede Kombination, jede Vertauschung von Begriffen zu versuchen: ordnen sich die sonst getrennten Begriffe zu symmetrischen Figuren, zu wirksamen Bildern, so deutet diese Fügung vielleicht auf einen geheimen Zusammenhang der Dinge, den die gewöhnliche Forschung verfehlt. Symbolisch ist daher alles Dichten des tiefsinnigen Denkers; so besonders auch sein phantastisch-historischer Roman „Heinrich von Ofterdingen" (1799), der in einem Märchen von wundersamer musikalischer Wirkung gipfelt.

In der Kunst melodischer Sprache hat ihn nur einer erreicht: Hölderlin. Aber die wunderbar schwebenden freien Rhythmen geben Novalis' „Hymnen an die Nacht" noch einen eigenen Zauber ahnungsvoller Sphärenharmonie, den die strenge Form der antiken Strophen bei Hölderlin verbietet; freilich stehen dafür seine geistlichen Lieder um so stärker unter dem Zwang traditioneller Ausdrucksformen. Von herrlichen Türmerrufen („Fern im Osten wird es helle, graue Zeiten werden jung"; „Wenn alle untreu werden, so bleib ich dir doch treu") sinkt der Ton rasch zu gemurmelten Gebetsformeln herab.

Jener weitere Kreis von Romantikern kommt Sommer 1798 in Dresden zusammen, und aus der engeren Gruppe ist damit die neue Schule, der Bund der romantischen Jugend, erwachsen.

Sie gehen alle von Goethe aus. Sein „Wilhelm Meister" (1795) vor allem ist für Fr. Schlegel und anfangs auch für Novalis das typische Dichtwerk überhaupt, der Roman schlechtweg, und um seinetwillen ist der Roman die höchste Gattung der Poesie, wofür von Lessing bis zu Goethe und Schiller das Drama gegolten hatte. Goethe ist von A. W. Schlegel so früh in seiner „Einzigkeit" gewürdigt worden wie etwa nur noch von Schiller und von Wilhelm von Humboldt; für Novalis ist er der „Statthalter des poetischen Geistes auf Erden". Schelling gehört zu den ersten, die den „Faust" in seiner ganzen Bedeutung erkannten. Gegen Schiller dagegen sind vor allen Friedrich, Karoline, Schleiermacher früh feindlich gestimmt: August Wilhelm und Novalis, die ihm viel verdanken, leisten keinen Widerstand.

Wie Goethe und Schiller haben die älteren Romantiker ihren Kunstkatechismus, dessen Aussprüche sich teils in den berühmten „Fragmenten" und „Ideen" des von den Schlegel herausgegebenen „Athenäums" (1798—1800), teils in Rezensionen, Briefen und andern Äußerungen verstreut finden. Dies etwa ist das Wesentlichste. Zwischen Künstlern und Nichtkünstlern klafft eine tiefe Kluft. Wer aber ist ein Künstler? Wer sein Zentrum in sich selbst hat: wer alle äußeren Eindrücke in sich zu einem lebendigen Ganzen zusammenzubilden weiß. In diesem Sinne sich die ganze Welt anzueignen, ist die Aufgabe der neuen, der romantischen Poesie.

Die große Bedeutung dieser Lehre liegt in der Energie, mit der sie die Intensität des inneren Erlebnisses zum Kennzeichen des wahren Künstlers macht. Nebensache bleibt — und das ist die verhängnisvolle Kehrseite —, wie der Dichter das innere Erlebnis zum Kunstwerk formt.

Das sind die Männer, die der Literatur um 1800 das Gepräge aufdrücken. Der Literatur wenigstens, so weit sie sich an die geistig regsten und anspruchsvollsten Kreise wandte. Denn dicht neben den Bewunderern Jean Pauls, ja vielleicht mit ihnen identisch folgt die noch viel breitere Schicht der Verehrer unserer schlimmsten Massenfabrikanten. Auf der Bühne fanden „Tasso" und „Tell" kaum Platz, so stark war sie durch den philiströs-moralischen Iffland und den flach-unmoralischen Kotzebue in Anspruch genommen. Für die Romanleser begann gerade 1800 Clauren seine süßlich-lüsternen Erzählungen aus dem Ärmel zu schütteln, während August Lafontaine (der sich zu Clauren etwa verhielt wie Iffland zu Kotzebue) schon 1791 angefangen hatte, größere Romane zum höchsten Entzücken aller gefühlvollen Herzen bis hinauf zum Thron Friedrich Wilhelms III. und der Königin Luise zu verfassen. Unzweifelhaft hat jeder von diesen vier Männern ein größeres Publikum gehabt, als Goethe, Schiller und Lessing damals zusammen besaßen. Würdig stand ihnen mit seinen platt-lustigen Verserzählungen der beliebte Langbein zur Seite.

Man darf diese Tatsache nicht übersehen, wenn man das Urteil irgend verstehen will, das gerade damals der berühmteste Kritiker seit Lessing über unsere Literatur fällte. Unglaublich falsch bleibt es immer noch und allein schon geeignet, gegen die herkömmliche Wendung von der „sicheren Kritik der Romantiker" bedenklich zu stimmen; aber ohne jede Wirkung der allerdings im höheren Sinne „unliterarischen" Unterhaltungsschriftsteller und Tagesdramatiker wäre es einfach unbegreiflich. A. W. Schlegel hielt von 1801 bis 1804 in Berlin Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Im zweiten Jahre schickte er seiner Geschichte der klassischen Literatur eine „Allgemeine Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der deutschen Literatur" voraus. Da heißt es denn gleich:

> Es wird viel Rühmens gemacht (wiewohl nicht ohne untermischte Klagen über die unerlaubten Neuerungen, über das einreißende Verderbnis der zügellosen Jugend) von der schönen Blüte, dem gesegneten Wachstum und der fruchtbaren Fülle unserer Literatur ... Um so auffallender wird es vielleicht erscheinen, wenn ich gestehen muß, daß mir vorkommt als hätten wir noch gar keine Literatur, sondern wären höchstens auf dem Punkt, eine zu bekommen, als hätten sich eben nur die ersten Fäden dazu angeknüpft.

Diesen erstaunlichen Satz begründet er dann mit der Behauptung, wir hätten wohl berühmte und verehrte Schriftsteller — aber die lese man nicht. Beliebt aber seien nur die Schriftsteller, die der Mode dienen, die unerschöpflich

ein kleines Talent, ein enges Stoffgebiet ausbeuten; freilich rechnet er auch Jean Paul selbst zu diesen.

Das Urteil ist ungerecht. Goethe und vor allem Schiller besaßen ein größeres Publikum, als jemals Dichter ersten Ranges in der eigenen Zeit fanden, die französischen Klassiker etwa ausgenommen. Und das Volk hatte neben den schlechten Modepoeten — die keiner noch so glänzenden Epoche gefehlt haben — ganz vortreffliche Lieblingsschriftsteller. Volkskalender, wie Deutschland sie damals besaß, hat keine andere Nation und keine andere Epoche aufzuweisen. Von 1808—1811 gab J. P. Hebel (1760—1826) den klassischen „Rheinländischen Hausfreund“ heraus (1814—1815 hieß er „Rheinischer Hausfreund“), aber schon seit 1799 Heinrich Zschokke (1771—1848) seinen „Schweizerboten“. Zwei Volksschriftsteller vom ersten Rang suchen mit großem Erfolg den an die schlechteste Lektüre gewöhnten Kreisen Besseres zu bieten. Hebel, eine still friedliche Natur, lebt als Landgeistlicher unter den Bauern. Da hat sich dem liebenswürdigen Dichter, wie Goethe so reizend sagt, „das Universum anmutig verbauert“; mit der Wiese, dem Flüßchen seiner Heimat, steht er so freundschaftlich, als wäre sie wirklich das blonde Dorfmädchen mit bunten Schleifen im vollen Zopf, als das er sie schildert. Diese vollkommene Einheitlichkeit der Stimmung verleiht auch seinen „Alemannischen Gedichten“ (1803) den unversiegbaren Reiz. — Energischer, prosaischer schreibt Zschokke immer als Volksaufklärer; eine Perle wie „Kannitverstan“ wäre ihm nie gelungen. Aber im Vortrag schwankhafter Abenteuer, in der Kunst, eine ernste Mahnung dem Leser freundlich ans Herz zu legen, wetteifert er mit dem unvergleichlichen Meister der Dialektdichtung.

Auch eine andere Literatur für die „Unreifen“ bringt es damals zu ansehnlicher Höhe: der gutherzige Domherr Christoph v. Schmid (1768—1854) schenkte den Kinderstuben aller Nationen seine „Ostereier“ (1816) und andere Erzählungen. Uns mögen Tendenz und Stil nicht mehr behagen; für jene Zeit bedeutete dies freundliche Kinderspielzeug einen großen literarischen Fortschritt.

Übertrieben also und ungerecht ist Schlegels Urteil; unbegreiflich ist es nicht. Eine richtige Erkenntnis liegt ihm zugrunde: die nämlich, daß zwischen den großen Dichtern und der „Unterhaltungsliteratur“ der Menge nirgends eine so breite Kluft offen steht wie in Deutschland. Wir glauben, daß unser Jahrhundert in Frankreich keinen Dichter gesehen hat, der neben Goethe stehen darf, und auch neben Schiller Victor Hugo zu stellen, tragen wir Bedenken. Aber wieviel gute Autoren zweiten Ranges hat ausnahmslos jeder Abschnitt der französischen Literaturgeschichte neuerer Zeit aufzuweisen! Und wieviel sicherer sind sie in der Sprache, in der Technik, in dem eigentlich Künstle-

rischen als unsere Schriftsteller von entsprechender Bedeutung! Wir besitzen in Deutschland wirklich bedeutende Autoren, die überhaupt nicht schreiben können, wie Jeremias Gotthelf; solche, denen nur gleichsam zufällig einmal ein gut geschriebenes Stück entschlüpft, wie E. Th. A. Hoffmann; solche, die ein ursprünglich vorhandenes stilistisches Talent so furchtbar verwahrlosen lassen wie Gutzkow. Wir haben Dichter von tiefer poetischer Anlage, die sich nie die Mühe geben, die metrische Form ausreifen zu lassen, wie Justinus Kerner; und solche, die sich kaum je so zusammennehmen, daß ein abgerundetes Ganzes entsteht, wie Clemens Brentano. Wir haben von großen Talenten Gedichte, deren Wortsinn teilweise unverständlich ist, wie zuweilen bei Annette von Droste. Solche Erscheinungen kennt man in anderen Kulturländern kaum, so wenig wie man sie bei uns vor der Zerrüttung und Unterbrechung aller Tradition im 17. Jahrhundert kannte. Noch immer gilt Goethes Wort:

> Sämtliche Künste lernt und treibet der Deutsche; zu jeder
> Zeigt er ein schönes Talent, wenn er sie ernstlich ergreift.
> Eine Kunst nur treibt er, und will sie nicht lernen, die Dichtkunst.
> Darum pfuscht er auch so; Freunde wir haben's erlebt.

Ein hochmütiges Verachten aller Schulung und Tradition, eine törichte Furcht, Lernen könne der Originalität und Fleiß der Selbständigkeit schaden, vor allem ein weitverbreiteter Mangel an Respekt vor älteren Leistungen läßt Goethes Epigramm aus Venedig auch heut noch zu Recht bestehen. Und daran liegt es, daß unsere Modedichter und Unterhaltungsschriftsteller so tief unter denen anderer Nationen, so unabsehbar tief unter den gleichzeitigen Meistern unserer eigenen Literatur stehen. Man verlangt ja nicht mehr von ihnen! Viel Bessere pfuschen ja auch und mißhandeln Sprache und Vers! Die Kreise, die bei uns Clauren und Lafontaine lasen — und die heut ganz ähnliche Leute begünstigen —, würden in Frankreich Maupassant und Zola lesen; die Familien, die sich Iffland und Kotzebue ansahen, könnten dort Augier und Dumas bewundern.

Wenn sich dies Verhältnis immerhin gebessert hat, so fällt ein Hauptverdienst daran den Zeitungen und Zeitschriften zu. Den Klassikern wie den Romantikern galten sie noch als Hauptförderer des Dilettantismus. Wenn dann bedeutende und geistreiche Männer das Publikum um eine periodische Veröffentlichung zu scharen hofften, scheiterten sie regelmäßig; so nach Schillers „Horen" und Goethes „Propyläen", Herders „Adrastea" und dem „Athenäum" der Brüder Schlegel eben wieder der formgewandte und geistreiche Publizist Friedrich von Gentz (1764—1832) mit seinem „Politischen Journal" (1799), Ludwig Tieck mit dem „Poetischen Journal" (1800). Ganz langsam erst sind die Zeitungen und Zeitschriften die natürlichen Vermittler

zwischen den Anspruchsvolleren und den Anspruchslosesten geworden. Sie haben in langer Arbeit unsere Gelehrten, unsere Fachmänner und unsere „vornehmen Schriftsteller" dazu erzogen, daß sie in gemeinverständlichen Darstellungen denen anderer Länder nicht mehr nachstehen; sie haben das Volk daran gewöhnt, was ihm mit Ernst dargeboten wird, auch mit Ernst entgegenzunehmen. In ihrer Gesamtheit bilden sie die eigentliche volkstümliche Literatur der Gegenwart. Nur Hochmut kann die gewaltige Gesamtleistung dieser Kräfte geringschätzen. Gewiß stehen hinter unseren Zeitungen und Zeitschriften kein Goethe, kein Schiller, kein Herder, keine Männer wie Tieck und die beiden Schlegel. Aber wir finden eine imposante Zahl tüchtiger ernsthafter Männer. Der schwache Punkt ist auch heute noch die Erzählung; die Romane und Novellen vieler „Familienblätter" könnten Clauren und Lafontaine geschrieben haben. Aber die wissenschaftlichen und politischen Rundblicke, die Kritiken, die Gedichte sogar sind überwiegend von der Art, daß der „Professor" und der „Arbeiter", die vornehme Dame und die kleinbürgerliche Hausfrau sie alle mit Verständnis, sie alle mit Interesse und Genuß lesen können. Und hier haben wir wirklich ein Stück Literatur von der Art, wie man es vor hundert Jahren vergeblich ersehnte.

Ganz unrecht hatte also Schlegel doch nicht, wenn er die ersten Fäden zu einer neuen Literatur damals eben knüpfen sah. Breiter ist die Grundlage der Literatur geworden, allgemeiner die Teilnahme des Publikums; aber die künstlerische Höhe jener Zeit haben wir nicht wieder erreicht. Wird uns aber je wieder eine wirklich große Dichtkunst zuteil, so werden die Geister alle daran Anteil haben, die um 1800 über der deutschen Literatur leuchteten: Goethe, Schiller und Lessing, und die Romantik, und Jean Paul.

Aber auch die ältere Romantik hatte nicht nur gefördert. Zu aristokratisch hielt sie sich von den großen Interessen des Tages zurück; zu ausschließlich betonte sie das innere Erlebnis.

Da war es nötig, daß Männer kamen, die wieder in persönlicher Wirksamkeit, im Anteil an den großen Tagesfragen ihr Element fanden, wie Alexander von Humboldt (1769—1859) und Ernst Moritz Arndt (1769—1860). Zwei Naturen von beispielloser Lebenskraft, sind sie durch und durch auf öffentliche Tätigkeit, auf die Bemühung um greifbare Ziele angelegt. Arndt fährt mit dem großen Minister von Stein durch die russischen Steppen; Humboldt, der Weltdurchwanderer, ist unermüdlich in persönlicher Einwirkung auf Friedrich Wilhelm IV. für die vertriebenen Göttinger Professoren oder für Uhlands Auszeichnung tätig. Arndt schreibt pathetische Flugschriften und hält rednerisch bewegte Ansprachen, Humboldt ergeht sich in witzigen Plaudereien und sarkastischen Briefen: ein lebendiges Gegenüber, ein persönlicher Adressat,

auf den direkt gewirkt werden kann, ist ihnen Bedürfnis. So hat Humboldt mit seinem großartigen, wenn auch fragmentarischen „Kosmos" (1845—1858) und schon früher mit den (etwas gar zu poetisch stilisierten) „Ansichten der Natur" (1807) die populär-wissenschaftliche Literatur geadelt, und ohne die Autorität seines Vorbildes besäßen wir vielleicht weder die trefflichen Reisewerke der Barth und Nachtigal, der Haeckel und v. d. Steinen, noch die meisterhaften gemeinverständlichen Vorträge und Darstellungen eines Justus Liebig, Henle, Helmholtz, du Bois-Reymond, Brücke und so vieler anderer. — Arndt hat mit seinen prachtvollen Prosaschriften den Nachhall nicht gefunden, den er verdiente. Besäße eine andere Nation ein Buch wie seinen „Geist der Zeit" (1806), so voll eindringlicher Charakteristik der Völker, voll mahnender Schilderung der Stände, voll feuriger Vaterlandsliebe — es stände auf dem Bücherbrett jedes Patrioten, es fehlte nirgends, wo man Kraft der Rede ehrt. Wir schwärmen heut für Carlyle; hier könnten wir Deutsche mehr haben als an Carlyle. Doch heut ist es dazu wohl zu spät. Dafür wirken noch heut seine Lieder, die ihr volkstümlich-patriotischer Ton zu den ersten deutschen Nationalliedern machte: „Was ist des Deutschen Vaterland?" „Was blasen die Trompeten?" und schwungvoller als beide: „Der Gott, der Eisen wachsen ließ".

Und bezeichnend ist auch die Wandlung, die Alexanders Bruder, Wilhelm v. Humboldt (1767—1835) durchmachte. Wenn einer, schien er zu stiller Beschaulichkeit geboren, zur bewundernden Deutung großer Geistestaten. An der Antike und an dem Bild des geliebten Freundes Schiller hatte er mit einziger Folgerichtigkeit sich zu einem Charakter von griechischer Feinheit und römischer Geschlossenheit erzogen; das Wunder der menschlichen Rede durchdrang sein Geist zuerst mit universaler Auffassungsfähigkeit — der Staat aber war ihm ein notwendiges Übel, zugunsten der Individuen in die engsten Schranken zu weisen. Erst die Übermacht Napoleons weckte in dem beschaulichen Diplomaten den „Staatsmann von wahrhaft Perikleischer Größe", den Begründer der Universität Berlin, den ersten und einzigen „Minister für Volksaufklärung" im großen Stil. Freilich hat er auf weitere Kreise nur eben durch sein staatsmännisches Wollen gewirkt und etwa noch durch eine matte Blüte seines Alters, die „Briefe an eine Freundin" (geschrieben seit 1822, veröffentlicht erst 1847), in denen er zu abgeklärter Beschaulichkeit zurückgekehrt war.

Aber der gleiche Geist der Aktivität ergreift selbst den weltscheuen, früh gebrochenen Träumer. So vielfach sich Friedrich Hölderlin (1770—1843) vor allem mit Novalis berührt — er gehört der Romantik nicht an und nicht ihrer Weltanschauung. Wie Zacharias Werner Luthern zum bleichen Nacht-

wandler und Tieck Hardenbergs lebensfrische Braut zum früh dem Tode reifen Kind umgedichtet hat, so hat man Hölderlin zu einem Bild der Sanftmut und Weichheit gemacht. Er aber wußte wohl: „Ich bin zum Stoiker ewig verdorben. Ewig Ebb' und Flut!" Und nicht immer beschränkte sich sein Träumen auf literarische Wirksamkeit. In der Zeit der französischen Revolution nahm er für diese leidenschaftlich Partei („wir kriegen schlimme Zeit, wenn die Österreicher gewinnen; der Mißbrauch fürstlicher Gewalt wird schrecklich werden"). Auch in seinem Roman bekämpft er nicht, wie die älteren Romantiker, die Konvention, die Tradition, die Geselligkeit, alle Arten geistiger Fesseln — sondern wie die jüngeren die beengende Allmacht des Staates. Er preist den Athener glücklich: „er kann die Willkür nicht ertragen, weil seine göttliche Natur nicht will gestört sein; er kann Gesetzlichkeit nicht überall ertragen, weil er ihrer nicht überall bedarf." Das hätte Wilhelm von Humboldt freudig unterschrieben; weiter aber als der Staatsmann blickt der Dichter, wenn er — im Jahre 1800! — die „wundergroße Tat" des Theseus, die freiwillige Beschränkung seiner eigenen königlichen Gewalt, preist! Wahrlich, Hölderlin war nicht nur ein Träumer! „Eine tiefe Verbitterung gegen die Versunkenheit des Vaterlandes" hat Scherer als die Grundstimmung bezeichnet, die durch Hölderlins ganzes Dichten und Leben ging. Der weiche Elegiker läßt seinen „Hyperion" mit der bittersten Satire enden — statt eines Volkes von Übermenschen findet Hyperion in Deutschland nur eine tief erniedrigte Nation. Nur wünschen und klagen konnte Hölderlin in der wundervollen Prosa jenes Briefromans „Hyperion" (1797—1799), in den melodischen Rhythmen seiner meist in antiken Maßen gebauten Gedichte (gesammelt erst 1826 erschienen); auch für ihn galt Heinrich von Kleists herzzerreißender Ausruf:

Wehe, mein Vaterland, dir! die Leier zum Ruhm dir zu schlagen,
Ist, getreu dir im Schoß, mir, deinem Dichter, verwehrt!

Schon dieser neue Geist der Aktivität scheidet die Männer, die von der älteren zur neueren Romantik überleiten, von den Tieck und Schlegel. Zacharias Werner (1768—1823) ward nach wüstem Leben ein asketischer Prediger und erhitzte die Lebemänner des Wiener Kongresses mit seinen bedenklichen Predigten; Adam Müller (1779—1829), Heinrich v. Kleists Freund, der Staatsrechtslehrer, ward Journalist und Agitator. Bezeichnend ist es auch, daß Werner vor allem durch das einaktige Trauerspiel „Der 24. Februar" (1809) Einfluß gewann. Er regte damit die Reihe der Schicksalstragödien an, die besonders von 1815—1825 die deutsche Bühne beherrschten. Sie waren ganz auf starke Wirkungen berechnet. Man verlangte lebhaftere Erschütterung, größere Erregung der Nerven, als das klassische Drama oder die allzu

sublimen Leistungen der älteren Romantiker boten. Die Schicksalstragödien waren ganz übersättigt von Schauer und Grausen: wie bei Maeterlinck setzt das gleich mit heulenden Winden und klirrenden Fenstern ein und schreitet in schauriger Monotonie der Sprache durch düstere Ahnungen, halb ausgesprochene Andeutungen zu Mord und Wahnsinn fort. Schon die harten, hölzernen Namen sind bezeichnend: grundsätzlich heißen die Figuren Holm, Horst, Hort. Das klingt wie der Axthieb des Henkers auf den Holzklotz und soll auch so klingen; es dient der Stimmung so gut wie auf der anderen Seite die volltönenden langen Namen bei Hölderlin: Armenion, Adamas, Gorgonda, Notara, Bellarmin, Alabanda, Hyperion, Diotima. So schwelgt die Zeit im hellen oder düstern Klang. Die Schicksalstragödien haben ihre eigene Mythologie, in deren Bann sie den Hörer hineinzwängen. Auf den einzelnen Zuhörer, auf seine Nerven und Sinne geht die Wirkung — wie fern lag das den Klassikern, und wie weit blieben davon auch die älteren Romantiker noch entfernt!

Bei den Dichtern, die der eigentlichen „jüngeren Romantik" angehören, kommt eine neue maßgebende Forderung hinzu; und auf der beruht ihre fortwirkende Bedeutung. Am klarsten hat sie E. Th. A. Hoffmann formuliert: „Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt, laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht ernstlich danach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen, recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Licht zu tragen." Das ist das Ergebnis des neu erwachten Geistes der Aktivität, der persönlichen Regsamkeit. Das ist das Neue: die Forderung wirklicher Anschauung. Nie hätten sie Tieck oder Novalis gestellt! Im Gegenteil hätten sie gefürchtet, den Reiz der Stimmung sich und den Teilnehmern zu verderben, wenn sie die Dinge zu deutlich ins Auge faßten. Novalis' mittelalterliche Reichsstadt liegt in fernen Nebeln; in der Arnims kann man wohnen. Tieck singt in unbestimmten Tönen von der Waldeinsamkeit; Bettina wirft sich vor unseren Augen auf das Gras und beschreibt den Käfer, der über ihre Hand kriecht.

Und dennoch ist dieser unendliche Fortschritt, der erst wieder eine gesunde Widerspiegelung des wirklichen Lebens ermöglichte, eine folgerechte Weiterentwickelung aus der Lehre der älteren Romantik. Aus ihrem Hinweis auf die Originalität, auf den „eigenen Mittelpunkt" erwuchs auch ihnen der Anspruch, die vorhandene Welt zu „bearbeiten": nur verachteten sie dabei als gute Schüler der spekulativen Philosophie die Sinne. Nun ruft Rahel: „O gesegnet, tausendmal gesegnet, liebe Sinne!" gerade wie der junge Goethe, Herders Schüler, gerufen hatte: „Gott erhalt' unsre Sinnen und bewahr' uns

vor einer Theorie der Sinnlichkeit". Auf Goethe hatten Schlegel und Novalis hingewiesen: von ihm zu lernen versuchen erst Rahel und Bettina.

Rahel (1771—1833) ist nur die Prophetin der jüngeren Romantik; ihre Bedeutung liegt in der ganz einzigen Selbständigkeit, mit der sie jedem Phänomen gegenübertritt. Es gibt für sie gar keine Tradition; sie sieht und hört alles in diesem Augenblick zum erstenmal und deshalb auch mit einer Kraft des Eindrucks, die anderen versagt ist. Wir haben alle Goethes Gedicht an Friederiken gelesen, mit dem er ihr ein seidenes Band übersandte, und wir haben uns alle der lieblichen Verse gefreut. Rahel aber, da sie es liest, empfindet es, als habe Goethe es ihr gesandt; sie fühlt sich ganz in die Situation hinein. „Nein, so muß man nicht schreiben! er nicht!" Sie fühlt, als sei es eben geschehen, welche Verantwortung der Dichter mit diesen Worten auf sich nimmt, was Friederike empfinden muß, wenn das Band, das sie verbindet, doch nur ein leichtes Rosenband war — und sie muß laut aufschreien beim Lesen. Nur im Gespräch oder in Briefen gelingt ihr unter dem Druck eines erregenden Moments eine Improvisation; vorbedachte Schriften abzufassen ist ihr versagt. — Auch Josef Görres (1776—1848), der Begründer der ultramontanen Partei in Deutschland, ist nur Redner, Improvisator, mindestens in seinen besten Büchern. Eine gewaltige Kraft der Anschauung lebt in ihm. Jede Metapher wird zum angeschauten Bild. „Das Wetter ändert sich", sagt ein anderer Redner im Gleichnis; ihm lebt das sofort: „Die Pfauenweibchen schreien jämmerlich, die Schwalben streichen an der Erde hin, der Laubfrosch steigt an der Leiter nieder, die Funken hängen sich an den berußten Töpfen an — es will ander Wetter werden!" Dieser poetischen Sicherheit der Anschauung verdanken auch seine großen Werke und Streitschriften ihre zündende Macht. In der berühmten Vorrede zu den „Teutschen Volksliedern" (1802) schildert er das Volkslied, „in dem die jugendliche Menschenstimme zuerst tierischem Gebelle entblüht, wie der Schmetterling der Chrysalide, und in ungekünstelten Intonationen die Tonleiter auf- und niedersteigend freudig sich versuchte"; und gleich anschaulich charakterisiert die wilde Kampfschrift aus der Zeit der Kölner Wirren „Athanasius" (1837) ein Menschenalter später den Geist des Rationalismus als den „starren Knochenmann". — Anschauung ist auch das große Geheimnis der Kunst, mit der E. Th. A. Hoffmann (1776—1822) die Spukgestalten der unsichtbaren und die noch unheimlicheren Figuren der wirklichen Welt vor uns aufsteigen läßt; sichtbar, greifbar führen sie ihren wilden Gespenstertanz auf, symbolische Gebärden mit realistischen Bewegungen untermischend. Hoffmann ist beinahe so wenig Stilist wie Rahel; ja wenn ihr oft blitzende Sätze gelingen, schleppen sich bei ihm auch die geistreichsten Aussprüche in ungelenken Perioden hin. Einen Satz ganz

brutal in der Mitte entzweizubrechen, um etwas einzuschieben, macht ihm nicht die geringste Sorge; für Wohlklang der Rede hat der begabte Musiker kein Ohr, für Lautsymbolik trotz aller Freude an Beziehungen zwischen Form und Inhalt nicht das geringste Talent. Und diesem Schriftsteller, dem die Hilfsmittel der Sprache erstaunlich wenig zu Gebote stehen, gelingt es, uns Gestalten und Ereignisse sichtbar vor Augen zu zaubern, die alle Virtuosität anderer Meister in Spuk- und Wundergeschichten uns nie wahrscheinlich machen würde. Wir sehen die grausigsten Verwandlungen, Doppelgänger stieren sich an, ein Student verliebt sich in eine Puppe mit eingesetzten Glasaugen, und ein Räuber sucht ein Kind am Feuer zu braten; der Kater Murr und der Hund Berganza sprechen und denken; diesem Menschen geht seine Identität verloren, jenem wird von aller Welt zugerechnet, was irgend in seiner Nähe geschieht. Tiefsinn und Wahnsinn reichen sich, kaum unterscheidbar, die Hand. Krankhafte Seelenzustände sehen wir mit erschütternder Deutlichkeit vor Augen und fühlen fast die Leiden jenes furchtbaren Goldschmiedes Cardillac mit, der seine Kunstwerke nicht lassen kann und den morden muß, der sie ihm abkauft. Dazwischen alle unheimlichen Geräusche, hohles Klopfen an den Mauern, geisterhaftes Orgelspiel, betäubende Gerüche von wundersamen Blumen. Und neben dem allen, wie bei Rahel Trivialität neben Offenbarung, fest und einfach gezeichnete historische Bilder, Marino Faliero und sein Ende, ein altdeutscher Zunftschmaus; oder noch lieber beides vermischt: Magier schreiten über den Gendarmenmarkt in Berlin, ein verwunschenes Haus liegt in der Hauptstraße der Residenz neben einer Konditorei. Und wir glauben ihm alles, und unsere skeptischen Nachbarn, die Franzosen, lesen oder lasen doch lange von allen deutschen Schriftstellern nur ihn, und Otto Ludwig so gut wie Ernst v. Wildenbruch, Richard Wagner so gut wie Jacques Offenbach hat es gereizt, seine Gestalten in das grelle Licht der Theaterlampen zu rücken. Wie ist das alles möglich? Es ist möglich, weil Hoffmann seine große Forderung erfüllt. Er sieht wirklich die Gestalten und die Dinge vor sich, so greifbar, daß er sie uns beschreiben kann wie den Blumentopf am Fenster; so bestimmt sieht er sie, daß er sie sprechen hört mit ihrem eigentümlichen Tonfall und wieder von uns verlangen kann, aus der Redeweise einer Figur uns ein deutliches Bild ihrer ganzen Erscheinung zu machen. Und noch mehr. All das ist bei ihm keineswegs müßige Erfindung, willkürlicher Spuk — es wächst hervor aus dem Boden einer eigenartigen Weltanschauung. Hoffmann meint ernstlich, diese Welt des Grauens und der Wunder sei so wirklich wie die triviale Alltagswelt; oder, besser gesagt, er meint, diese sei so wenig wirklich wie jene, sei so gut ein Reich des Spuks und Traums wie die Welt, in der sein „Sandmann" und die fürchterlichen „Elixire des

Teufels" spielen. Der Staat ist ihm nur ein lächerliches automatisches Spielwerk, in dem täglich zur selben Zeit derselbe Mann zu demselben Fenster heraussieht und sich dann wieder umdreht; die Gesellschaft ist ihm nur ein Maskenfest, in dem Tiger und Hund und Katze und andere wilde Bestien zahme Gäste spielen. Aus der Tiefe dieser Verachtung der Wirklichkeit quillt sein Glaube an die Visionen seiner Phantasie hervor.

Noch höher hebt sich der Größte unter ihnen: Heinrich v. Kleist (1777 bis 1811). Heinrich v. Kleist entstammt einer alten märkischen Adelsfamilie, von der schon das Volkssprichwort rühmt: „alle Kleists Dichter!" In Frankfurt an der Oder, der verfallenden alten Universitätsstadt (18. Oktober 1777) geboren, trat er, wie es sich für sein Geschlecht fast von selbst verstand, früh (1792) in das preußische Heer. Aber alles widerstand ihm dort, am meisten die rohe Bildungslosigkeit der zu trockenem Gamaschendienst herabgesunkenen Kameraden. Gewaltig gärt es in dem zukünftigen Poeten, der von seinem Beruf noch keine Ahnung hatte. Er studiert, lernt mancherlei, ohne doch die Unsicherheit der Grundlage je ganz überbauen zu können; grammatische Fehler verirren sich in seine reifsten Werke. Dann kommt ein Tag, den er den wichtigsten seines Lebens nennt: auf einer abenteuernden Reise (die er wahrscheinlich zur Heilung von hypochondrischen Vorstellungen unternahm), in Würzburg entdeckt er seinen Beruf zum Schriftsteller: sein Natursinn erschließt sich, und indem er ihm Ausdruck gibt, begreift er, daß er schreiben kann. Es folgen mancherlei Fahrten, einem unbestimmten Ziel entgegen. Er lebt, wie er dichtet; aus einer unklaren dumpfen Stimmung sucht er durch die Hingabe an diese Stimmung selbst sich zur Klarheit zu bringen. Er hat später in dem höchst charakteristischen Aufsatz: „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden" auseinandergesetzt, was sein Verfahren sei: die dunkle Vorstellung sich zunächst dunkel ausdrücken zu lassen, bis sie, gefördert von dem Druck der unterbrechenden Mitredner, gleichsam aus sich selbst heraus zum Aussprechen gelangt. Das ist die Technik seiner Werke wie seines Lebens. — So zieht er zweimal nach Paris, 1801 und 1804, und wird beinahe als Spion erschossen; er lebt mit Zschokke (1801) in der Schweiz, er geht nach Weimar, wo der alte Wieland ihn herzlich aufnimmt und als der erste seine Eigenart erkennt. Später hält er sich mit Adam Müller in Dresden auf und gibt eine erfolglose Zeitschrift heraus, den „Phöbus". 1809 will er am Kriege Österreichs teilnehmen; er wird zurückgewiesen und sieht Frankreich siegen, ohne nur den Säbel ziehen zu dürfen. Verzweifelt kehrt er nach Berlin zurück und gibt, wieder mit Adam Müller, die „Berliner Abendblätter" heraus, März 1811 muß er sie eingehen lassen. Persönliche Bedrängnis, Verzweiflung des leidenschaftlichen Patrioten über

die Zukunft Deutschlands, das unglücklich verlockende Wort einer Freundin ziehen ihn von der Welt herab; er, der im „Prinzen von Homburg" so ergreifend geschildert hat, wie fest der kühnste Mensch am Leben hängt, er gab sich am 21. November 1811 gemeinschaftlich mit jener Freundin, Henriette Vogel, den Tod.

Dumpfes Suchen aus der Unklarheit zum Licht spricht aus diesem Leben; und sein Ziel hat er nicht deshalb verfehlt, weil die Energie zum Durchkämpfen ihm gemangelt hätte, sondern weil immer von neuem die böse Verworrenheit aufstieg aus dem Grunde seiner Seele und aus den Wirren um ihn her. Mit kühler Sachlichkeit hat Goethe über ihn geurteilt: „Der gegenwärtige Dichter Kleist geht auf die Verwirrung des Gefühls aus." Man hat das Wort gern wiederholt; ich wage zu behaupten, daß es nur zeigt, wie wenig Goethe Kleist verstand, verstehen konnte. Überall geht Kleist von einer Verwirrung des Gefühls aus — überall ist das Problem, aus ihr heraus die Klarheit zu finden. Verwirrung in der Seele Alkmenens, die ohne ihre Schuld dem geliebten Gatten untreu geworden zu sein fürchtet; Verwirrung in der Seele der „Marquise von O.", die in einer Novelle von kühnster Paradoxie in dem Manne, der die Ohnmächtige vergewaltigte, den Verbrecher und den Vater ihres Kindes, hassend und liebend zugleich, sucht. Verwirrung im Herzen Michael Kohlhaasens, des rechtlichen, ernsten Mannes, der plötzlich das Fundament seiner Sittlichkeit, den Glauben an die Gerechtigkeit der Gewaltigen, einstürzen sieht, und in den Besuchern von Meister Adams Gerichtsstube, die aus dem Richter immer deutlicher den Schuldigen sich herausschälen sehen. Aber die großen Gestalten stehen über der Verwirrung. Unbeirrt durch die Grausamkeiten ihres Geliebten, keinen Augenblick irre an seiner Liebe, geht Käthchen durch Wasser und Feuer; fest und gerade schreiten Hermann und der Große Kurfürst ihren Weg.

Diesem Gang von der Verwirrung zur Klarheit entspricht die Technik seiner Dramen. Aus einer unsicheren Stimmung, die den Helden umgibt, erwächst in rascher Entwickelung das Problem. Diese Stimmung lebt in allen Nebenfiguren; hell wird sie in dem Helden. Und darin liegt es, daß bei Kleist die Gesamtpersönlichkeit, die Volksindividualität zum eigentlichen Helden wird. Der Heros der „Hermannsschlacht" ist das deutsche Volk; der rechte Sieger im „Prinzen von Homburg" ist: Brandenburg. Ein kühner Schritt war damit getan auf Schillers Wegen über ihn hinaus; fast ein Jahrhundert sollte es dauern, ehe (nach Grabbes unklaren Versuchen) wieder ein kühner, einsamer Neuerer, Gerhart Hauptmann, in den „Webern" und „Florian Geyer" die Bahn weiterzuschreiten wagte.

Die neugewonnene Gabe der Anschauung bewährte Friedrich de la Motte

Fouqué (1777—1843) zwar nicht in seinen Ritterromanen und nordischen Dramen (unter denen doch der „Held des Nordens" 1808 um des Stoffes willen hervorgehoben zu werden verdient), wohl aber in dem reizenden Märchen „Undine" (1811), das Lortzing und E. Th. A. Hoffmann zu Opern anregte. Diese liebliche Verkörperung der fließenden Welle, die menschliche Dauer erhalten will, ist angeschaut; die glücklich erfundene Gestalt hat in Schwinds und Grillparzers Melusine, in Andersens kleiner Seejungfrau, in Hauptmanns Rautendelein mancherlei Schwestern erhalten, ohne verdunkelt zu werden. Und Kühleborn, der strenge Hüter seines Elements, ist nicht minder wahr, wahr wie eine Gestalt echter Mythologien, wie ein Meerwunder Böcklins.

Dann wieder zwei Männer der Agitation. Friedrich Ludwig Jahn (1778—1852) hat sich allmählich in eine mythische Rolle hineingeredet: er glaubte wie ein Barde der Klopstockischen Gelehrtenrepublik in hochgesetzten Orakeltönen predigen zu müssen und gewöhnte sich auch für seine Person eine affektierte Haltung an, die seinem Bild bei der Nachwelt schadete. Von Haus aus aber entbehrte der Turnvater keineswegs einer kräftigen volkstümlichen Beredsamkeit. Wo ein würdiger Gegenstand ihn entflammte, wie in dem vielgepriesenen Nachruf auf seinen jung gefallenen Freund Friedrich Friesen, da tönte sein Wort hell und klar wie das Schwert am Schild. Sein „Deutsches Volkstum" (1810) bleibt immer reich an originellen, wenn auch oft allzu originellen Anregungen, an kräftigen Wendungen. Neben Arndts machtvolle Flugschriften, neben Kleists leidenschaftliche Aufrufe darf man es freilich nicht stellen, weil ihm Kleists poetisch loderndes Feuer so gut wie Arndts gesunde Klarheit und sein heller praktischer Verstand fehlten. Den Chauvinismus wollen wir dem „Alten im Bart" am ersten verzeihen, auch wo er in ein gefährliches Kraftburschentum ausartete. Eben erst (1808) hatte Fr. Schlegel in der geistreich beredten Schrift über „Sprache und Weisheit der Indier" das sanfteste, tatenscheueste aller Völker den Deutschen zum Musterbild aufgestellt, und eine leidenschaftliche Schwärmerei für die „stillen, schönen Menschen", die noch Heine „vor Lotosblumen knien" läßt, war ausgebrochen; es konnte nicht schaden, wenn da gerade jetzt der Erzieher der deutschen Jugend alle Bildung der Zeit ziemlich energisch beiseite schob. Auch meinte er es nicht so ernst und lobte noch viel zu viel Bücher als gute Volksnahrung.

Clemens Brentano (1778—1842) und Achim v. Arnim (1781—1831) haben, wie A. W. Schlegel, durch geniale Aneignung mehr geleistet als durch eigene Produktion. „Des Knaben Wunderhorn" (1806), die herrliche Sammlung von Volks- und volkstümlichen Liedern, bleibt ihr größter Ruhmestitel. Welche Fülle poetischen Stoffs haben sie wieder in Bewegung gesetzt! Ein ganzes Meer von Dichtung hat der Heidelberger Kreis — zu dem be-

sonders noch Görres gehörte und in weiterem Sinne die Brüder Grimm, Uhland, Kerner — durch seine Pflege älterer Poesie wieder entdeckt, und wie kühn und froh fuhren da die ersten Schiffer hinaus auf dies Meer! — In seiner eigenen Dichtung aber erscheint Brentano beinahe wie ein Spanier aus dem Zeitalter der Gegenreformation; zu wunderlich mischen sich heiße Sinnlichkeit und kaltes Spiel, süße Klänge und gesuchter Witz. Fast wie ein schöner Zufall steht in dem bizarren, von stark duftenden Blumen gefüllten Treibhaus seiner Schriften die rührend einfache, in schlichter Umrißmanier durchgeführte Geschichte „vom braven Kasperl und dem schönen Annerl". Sein schönster und großartigster Plan aber, der der „Romanzen vom Rosenkranz", war zu groß für das in Stimmungen schwelgende, ausdauernde Arbeit scheuende Naturell Brentanos; wundervolle Töne einer leidenschaftlichen Gottesliebe und erschütternd grelle Geigenstriche, in denen er den Teufel musizieren läßt, klingen berauschend und verwirrend durcheinander; eine Symphonie aber, wie Goethes „Faust", war über seine Kraft. — Und Arnim blieb nur zu lange in jener romantischen Willkürlehre befangen, die ihn einmal den ungeheuerlichen Satz aufstellen ließ: „Es gibt keine Poesie, die man nicht, ebenso wie die Maler ihre Gruppen, nach der Beleuchtung des Ortes verändern könnte, ohne in die Bedeutung des ganzen Bildes einzugreifen." Aber allmählich erzog er sich doch an den Erzählungen des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts zu einem ernsteren, strengeren Stil. Nun gelingen ihm seine besten Novellen und auch seine größte Schöpfung: „Die Kronenwächter". Auch dieser groß gedachte historische Roman blieb Fragment wie so viele Werke der romantischen Schule; nur den ersten Teil hat Arnim (1817) veröffentlicht. Er ist ganz erfüllt von kräftiger Anschauung. Die Reichsstädte des untergehenden Mittelalters, das idyllische Waiblingen und das stolze Augsburg, wachsen vor unseren Augen aus dem Boden, und originelle Gestalten bewegen sich darin, „jeder einzelne eine eigene Welt". Mit paradoxer Kühnheit tritt Arnim hier allen konventionellen Typen entgegen. Er schildert eine Äbtissin nicht als die blasse ideale Klosterfrau der Tieck und Fouqué — ihm ist sie „eine alte, sehr lebendige Jungfrau, von gar unermüdlicher Tätigkeit". Und gar der vielbeschriene Erzzauberer Dr. Faust, der sprichwörtliche Grübler, wird hier in den wundertätigen Scharlatan rückverwandelt „mit dem feuerroten, dicken Gesicht, mit weißblondem Haar und kahler Platte, in roten Pluderhosen und schwarzem Wams, mit zehn Ehrenketten darauf. Auch einen prachtvollen türkischen Dolch trug der feurige Drache und um seine Hüften einen Kranz von Amuletten". Die ganze Entwickelung von Klopstocks Arminius zu dem Grabbes, von der blassen Gedankendichtung zum kräftigen Realismus liegt in dieser Figur vorgezeichnet.

Jacob und Wilhelm Grimm (1785—1863 und 1786—1859), die Begründer der deutschen Philologie, haben in der Fortbildung von unbestimmt schwärmerischen Vorstellungen zu klarer Anschauung noch Größeres errungen. Ihnen danken wir, daß an die Stelle abenteuerlich-romantischer Phantasien endlich ein lebensvolles und in den Grundzügen mindestens zuverlässiges Bild der deutschen Vorzeit, der deutschen Volksseele, der deutschen Gesamtentwickelung trat.

Für die deutsche Literatur haben die beiden herrlichen Brüder zunächst als Stilisten Bedeutung. Jacob Grimm ist wohl der größte Meister wissenschaftlicher Darstellung, den wir besitzen. Poesie durchdringt jede seiner Forschungen, nicht als äußerliche Zutat, sondern als nachschaffendes Mitfühlen. Gleichnisse von anschaulichster Wirkung fließen ihm ungewollt in Fülle zu; aus kleinen Fingerzeigen erwachsen seiner Phantasie bedeutsame Zusammenhänge. So recht aus der Seele des germanischen Volkes heraus sucht er seine Sprache, sein Recht, seinen Glauben zu erfassen. Literarhistorische Arbeit hat er weniger gepflegt, doch auch hier vor allem in der berühmten Denkrede auf Schiller (1859) seine Kunst genialer Reproduktion bewiesen. Seine akademischen Reden, vorab die auf seinen großen Mitarbeiter Karl Lachmann und auf seinen Bruder, sowie die schöne Rede „über das Alter“, bezeichnen überhaupt eine neue Stufe in der Geschichte unserer akademischen Beredsamkeit: poetischer, wärmer, eindringlicher lösen sie die kühlen Abhandlungen Wilhelm v. Humboldts ab. — Wilhelm Grimm aber ist vor allem der Hauptredaktor jener unschätzbaren Sammlung der „Kinder- und Hausmärchen“ (1812). Herder hat eine solche Sammlung gefordert; aber erst jetzt gelang sie, und das war gut: frühere Zeiten hätten für die Eigenart des Märchens noch nicht den sicheren Blick, an seiner schlichten anschaulichen Technik noch nicht die rechte Freude gehabt; noch die Schlegel oder Tieck hätten sich nicht mit dieser klassischen Nachschöpfung, Nacherzählung begnügt.

Wilhelm Grimms Sohn Hermann, unser berühmtester Essayist, heiratete Bettinens und Achim von Arnims Tochter Gisela, so daß die romantische Poesie und die ihr verschwisterte Philologie wenigstens in ihren Kindern eine symbolische Ehe eingingen. Bettina (1785—1859) ist aber auch selbst der Brennpunkt, in dem die Strahlen der verschiedensten Leuchten sich begegnen. Schön charakterisiert sie in diesem Sinne ihr Bruder: „Sie, die nach allen Seiten jauchzet und gleich einer Schallsonne alle Stimmen der Echo in ihr Herz aufnimmt!“ Clemens' Schwester, Arnims Gattin, vereint sie Eigenheiten der süddeutschen und norddeutschen Romantik: die lyrische Weichheit, den Stimmungsreichtum der einen mit dem kräftigeren Erfassen der Gegenwart bei der andern. Wie Arnim und Fouqué, aber noch stärker als beide, nimmt

sie Anteil am politischen Leben und widmet der Pflicht unserer Fürsten, Könige der Armen und Beladenen zu sein, zwei Werke: „Dies Buch gehört dem König" (1843) und „Gespräche mit Dämonen" (1852). Vor allem aber bedeutet Bettina die Versöhnung der Romantik mit Goethe. Bei aller offiziellen Bewunderung hatten die Jüngeren von ihm wenig gelernt, wie er seinerseits von Kleist und Hoffmann nichts wissen wollte; und Brentano hatte sich sogar in eine böse Verdrießlichkeit gegen die „Weimarer Ziererei" hineingeredet. Jetzt erst, in Bettinen, wird die Verehrung unseres größten Dichters lebendige Wirklichkeit.

„Seinem Denkmal" hat Bettina das schönste ihrer Werke gewidmet: „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" (1835). Zunächst ist das ganz wörtlich zu verstehen: sie hatte ein Denkmal des Großen modelliert, dessen Errichtung sie zu erleben hoffte; es steht jetzt im Weimarer Museum. Der Dichter, in heroischer Nacktheit, sitzt auf einem reichverzierten Thronsessel, vor sich die Leier, mit deren Saiten ein Genius spielt. Aber dann meinte sie es auch symbolisch: sein Denkmal im Herzen des Volkes wollte sie aufbauen. Als einen „Befreier" wollte der alte Goethe sich aufgefaßt wissen — „Meister" sei er von niemand gewesen. Aber Befreier dürften ihn die jungen Dichter wohl nennen: „denn sie sind an mir gewahr worden, daß, wie der Mensch von innen heraus leben, der Künstler von innen heraus wirken müsse, indem er, gebärde er sich wie er will, immer nur sein Individuum zutage fördert." Gerade so faßt ihn Bettina auf, und sie zuerst, und sie fast allein: als den Befreier, der uns Mut gibt, von innen heraus zu wirken. Indem sie um die wenigen Briefe, die sie mit Goethe wirklich gewechselt, um die Worte, die sie bei fünfmaliger Begegnung ausgetauscht, eine hohe Laube voll blühender Blumen, voll Vogelgesang und anmutiger Zierate aufbaut, wird er ihr zum Genius der Selbstbefreiung, löst er ihr die Zunge für alle Erlebnisse ihres reichen Herzens. Ebenso hat sie dann in zwei anderen Schriften ihre beste Jugendfreundin und ihren Bruder Clemens in den Mittelpunkt gestellt: „Die Günderode" (1840) und „Clemens Brentanos Frühlingskranz" (1844). Diese drei Werke gehören zusammen, und sie verbürgen Bettinens Unsterblichkeit. Mit den Briefen ihrer Korrespondenten geht sie um wie Arnim und Brentano mit den Volksliedern: sie erweitert, sie verändert, sie setzt um, aber immer nur, um den Charakter des Ganzen, wie sie ihn auffaßt, desto klarer hervortreten zu lassen. Die geistige Gemeinschaft zweier hoher Naturen will sie malen und bildet so aus den fingierten Briefen des „Werther" und des noch viel näher stehenden „Hyperion" und aus wirklichen Briefwechseln wie dem Goethes mit Schiller eine dritte, ganz originelle und echt romantische Art von Briefroman.

Wirklich einzig sind seine drei Bücher. In stetem Umgang mit den dichterisch angeregtesten Geistern ihrer Zeit hat Bettina sich zur Erfüllung der Forderung herangebildet, die K. Ph. Moritz nach Goethes Italienischer Reise aus Goethes Ideen und mit seinem Beifall formulierte: „Der Horizont der tätigen Kraft muß bei dem bildenden Genie so weit wie die Natur selber sein, das heißt: die Organisation muß so fein gewebt sein, und so unendlich viele Berührungspunkte der allumströmenden Natur darbieten, daß gleichsam die äußersten Enden von allen Verhältnissen der Natur Raum genug haben." Ihr Genie bietet der allumströmenden Natur überall Berührungspunkte. Und darauf beruht ihre eigentümliche Kunst: es ist die Virtuosität im Erleben. Wir haben begabte Dichter, die nie etwas erlebt haben; so Platen. Das lag an ihnen, nicht an den Dingen. Platen hätte mit Napoleon reden oder in der Schlacht bei Leipzig mitfechten können — ihm wäre es doch kein Erlebnis geworden. Was finden wir denn für Erlebnisse in seinen Dichtungen? Daß der oder jener seine Gedichte getadelt hat oder gelobt! Bettinen dagegen wird alles Erlebnis. Jedes Wort, das Frau Rat ihr von Goethe erzählt, ist ihr ein Besitztum; jede Blume, die sie sieht, erzählt ihr von anderen großen Mächten, die ihr heilig sind. Wie Rahels Kraft darin beruht, daß ihr alles neu ist, so Bettinens darin, daß alles ihr vertraut ist. Und so geht sie durch die reiche Welt wie eine Fee, und jeder Vogel spricht mit ihr, und jedes Tier des Feldes hört auf ihre Worte.

Hier finden wir das Bedürfnis der Romantik, fortwährend etwas zu erleben, vereint mit Goethes Kunst, das einfachste Ereignis zum Erlebnis umzugestalten. Mindestens gilt das für Bettinens blühendste Zeit; später hat sie wohl auch durch Bizarrerie nachgeholfen; aber in den drei schönen Briefbüchern stört kaum je dergleichen. Goethe sah auf seiner dritten Schweizerreise einen Apfelbaum, mit Efeu umwunden — und daraus entstand ihm die schöne Elegie „Amyntas". Weder Arnim noch Brentano hätten ein leises Wort der Natur so aufgefaßt, aber vielleicht Bettina.

Etwas von dieser Vertrautheit mit der Natur hat auch der größte Lyriker der jüngeren Romantik, Joseph von Eichendorff (1788—1857). Wie die meisten Glieder der Romantik verrät auch Eichendorff schon in der äußeren Erscheinung seine Eigenart. Arnim und Brentano sind ebenso schön, wie E. Th. A. Hoffmann und besonders Zacharias Werner fratzenhaft häßlich sind; durchgebildete Köpfe voll Geist und Leben haben sie alle. Eichendorff trägt auf hoher Figur den ernsten runden Kopf eines höheren katholischen Geistlichen; und eine Domherrennatur möchte ich ihn am liebsten nennen, wenn er auch glücklicher Gatte und liebevoller Familienvater gewesen ist. Eichendorff ist immer im Dom, immer im Gottesdienst, wo er mit seiner weithin tönenden

Stimme Gott dem Herrn Lieder singt. Wohl versteht er es nicht, wie Bettina, auch das gewöhnliche Leben mit Poesie zu übergolden; aber wo er poetische Stimmung findet, da bemächtigt er sich ihrer noch intensiver als sie: „Selig Herze, das in kühnen Bildern ewig sich die Schönheit hält.“ Und poetische Stimmung findet er überall, wo sie der Mensch mit seinem Lärmen nicht verscheucht. „Ich aber warf mich in das tiefste Gras und sah stundenlang zu, wie Wolken über die schwüle Gegend wegzogen. Die Gräser und Blumen schwankten leise hin und her über mir, als wollten sie seltsame Träume weben, die Bienen dazwischen so sommerhaft und in einem fort — ach! das ist alles wie ein Meer von Stille, in dem das Herz vor Wehmut untergehen möchte!“ Das ist die Grundstimmung dieses geborenen Lyrikers. Freilich schließt diese süße Wehmut auch wieder eine herzliche Fröhlichkeit nicht aus; sie sind benachbart in jedem Dichterherzen. Und von weichlichem Tränenrausch war das starke Herz frei, das ausrief:

> Von allen guten Schwingen
> Zu brechen durch die Zeit,
> Die mächtigste im Ringen,
> Das ist ein rechtes Leid!

Wo der schädliche Lärm des Tages verhallt ist, da fühlt der Dichter den Hauch Gottes. Ihm sich einfach hinzugeben — das heißt ihm poetische Wahrheit; und weil besonders Brentano, den er als „poetischen Schneider“ verspottet hat, eigenwillig zusammenrafft und flickt, darum wird er ihm zum Typus der unwahren Poesie. Hier nähert sich also die Romantik in folgerechter Entwickelung wieder Goethe und seiner Lehre, daß die Gegenstände nur dann wirken wie sie sollen, wenn Auge und Seele rein sind und ungetrübt von Temperament und Absicht: „Wenn man solch ein reines Gefühl,“ schrieb Goethe an Frau v. Stein, „mit dem vergleicht, wenn wir uns mühselig im Kleinen umtreiben, alle Mühe uns geben, ihm so viel als möglich zu borgen und aufzuflicken und unserem Geist durch seine eigene Kreatur eine Freude und Futter zu geben, so sieht man erst, wie ein armselig Behelf es ist.“

Eichendorff ist der Dichter des Abends; wenn der Tag verklungen ist, dann erst zeigt ihm die Natur ihr wahres Gesicht. Auch die volle Sonne ist ihm zu grell; den Mond liebt er, und dann am meisten, wenn er in einen dunkeln Wald hineinblickt.

Aus dieser Stimmung und Anschauung ist auch die Perle romantischer Erzählungskunst geboren, die allein von Eichendorffs Romanen und Novellen ihn überlebt hat, während seine wundervoll melodischen und in der Stimmung so reinen Gedichte ihre Lebenskraft besser als seine Epik bewahrt

haben — „Aus dem Leben eines Taugenichts“ (1826). Phantastisch ist das reizende Idyll gewiß, aber wahr ist es deshalb nicht weniger — wahr wie die „Undine“ Fouqués. Der glückliche Junge, der sich mit seinem fröhlichen Herzen an das Ziel seiner Sehnsucht träumt, ist er minder wahr als der Portier „mit der kurfürstlichen Nase“? Der schwärmerische Kultus Italiens, für den Goethes Mignon den Ton angegeben hatte, ist für jene Zeit ebenso wahr und echt wie die patriotische Freude an der heimischen „Gemütlichkeit“. Die tiefste Wahrheit der Erzählung aber liegt in jener Sehnsucht der Menschenseele nach einem uns vom Himmel in den Schoß fallenden Glück — „das Wunder“ nennt es Ibsens Nora. —

Großes hat diese Zeit erstrebt und vieles erreicht. Ganz neue Stoffe und Klangwelten bringen die Romantiker heran: die Spanier, die altdeutsche Poesie. Jean Paul, Novalis, Hölderlin lehren der Sprache ganz neue Reize abgewinnen. Bedeutungsvoll tritt der vermehrte Einfluß der Frau hervor: wie die Hauptwerke dieses Zeitraums fast alle weibliche Hauptfiguren haben, so nehmen auch Karoline, Rahel, Bettina eine Stellung ein wie keine Frau im vorigen Jahrhundert innerhalb unserer Literatur; in Frankreich freilich war Frau von Staël (1766—1817) vorangegangen.

Trotz so vielen bedeutungsvollen Zügen bleibt das Wichtigste doch immer der Versuch, die Kluft zwischen der Literatur der Gebildeten und der des Volks zu überbrücken. Den Charakter echter oder gesuchter Volkstümlichkeit trägt vieles in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts; dauernd volkstümlich blieben dennoch von größeren Werken fast nur Dichtungen der Älteren: der „Faust“, der „Cid“, der „Tell“ und Schillers andere klassische Dramen, daneben Hebel und Zschokke und allenfalls das „Käthchen von Heilbronn“. Aber wie wenige Jahrzehnte haben dem Schatz der eigentlichen Nationalliteratur mehr Stücke beigefügt! Und dann arbeitet unter der Decke die Tätigkeit der Romantik für die Anerkennung von Goethes Einzigkeit; die Volksmärchen werden den „Gebildeten“, ferne Naturansichten den Ungelehrten gewonnen. Fast allgemein wird der Anteil an der nationalen Dichtung, das Verständnis für die Ziele, das Bewußtsein der Pflicht zu lesen gesteigert.

Diese Ausdehnung der literarischen Bildung ist nun für die Weiterentwickelung der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert von großer Bedeutung. Und zwar in doppeltem Sinn.

Zunächst ist ein literarisches Publikum erwachsen, wie es in solchem Umfang und in solcher Buntheit der sozialen Abstufungen vielleicht noch nie vorhanden gewesen war. In einem Menschenalter ist A. W. Schlegels Forderung nahezu erfüllt: aus dem engen Kreis, auf den die Klassiker und noch die Romantiker rechneten, ist nahezu ein Volk von Lesern geworden. Dies bildet

den Hintergrund für die so vielfältigen dichterischen Entwickelungen des 19. Jahrhunderts; in einer so stark literarischen Welt konnten die verschiedenartigsten Tendenzen auf wenigstens einigen Anteil rechnen. Aber freilich lag auch diesmal in der Erfüllung aller Wünsche eine Ironie des Schicksals. Das „große Publikum" hat der dichterischen Evolution geringere Dienste geleistet als einst der enge Kreis Klopstocks, Lessings, der Weimaraner. Denn immerhin blieb die Aufnahmefähigkeit der Lesenden doch eine beschränkte; und so sättigten sie sich auch jetzt noch nur zu oft an der leichtesten Nahrung. Jeder Dichter, der mit einigen Ansprüchen auftrat, konnte sich rasch eine „Gemeinde" gründen, nicht nur Heine oder Grabbe, sondern auch W. Hauff oder Bodenstedt. Und mit jener mißverständlichen „Treue", die so oft der Entwickelung Deutschlands im Wege stand, blieben diese Mannen dann als reisige Schar gewaffnet, um jedem zürnend zu begegnen, der mit neuen Fahnen auf die Bahn trat. Einst hatten wir ein kleines Publikum, aber es war der anerkannte Areopag, dem anzugehören Gentz in Wien oder Varnhagen in Berlin als Ehre ansahen; jetzt hatten wir eine partikularistische Zersplitterung, die den Großmächten, Hebbel, G. Keller, Eduard Mörike feindlich gegenüberstand. Selbst als Berthold Auerbach und Julian Schmidt noch einmal eine Zentralisierung der literarischen Welt anstrebten, blieb diese Verbindung der Schriftsteller und Leser von Berlin, München, Stuttgart für Friedrich Hebbel und Richard Wagner ebenso hinderlich als sie für Otto Ludwig und Gottfried Keller wirksam war.

Und stärker noch traten die Nachteile des Großpublikums darin hervor, daß die angewachsene literarische Bildung nur zu leicht auch zur Produktion, zum Dilettantismus reizte. Am abschreckendsten trat dies gehaltlose Plätschern in einer Dichtersprache, die für den Verfasser denken und dichten mußte, in den berüchtigten Kreisen der Dresdener „Trivialromantik" hervor: Fr. Kind (1768—1843), der nichtige Dichter des „Freischütz", und seine Mitdilettanten konnten L. Tieck aus der sächsischen Hauptstadt verjagen! Aber ähnlich lag es dreißig Jahre später in München, wo Dichterlinge und Liebhaber erst gegen die Geibel und Heyse, dann wieder gegen R. Wagner die ganze Erbitterung der Zurückgebliebenen austobten.

So verschiebt sich denn überhaupt das Verhältnis zwischen Dichter und Leser. Wenn sie näher aneinander heranrücken, liegt das nicht bloß in einem Aufsteigen der Genießenden, sondern nur zu oft auch in einem Herabgehen der Schaffenden. Die strenge große Anschauung vom Wesen der Kunst, an der unsere Klassiker festgehalten hatten, mußten G. Keller und Fr. Hebbel, R. Wagner und W. Jordan sich erst wieder erkämpfen. Darin liegt nicht zum wenigsten die Größe ihrer Generation.

Aber auch hierin lag doch eine Art Erfüllung des romantischen Programms. Und suchen wir nach einer Formel für die bunte Fülle dichterischer Gestaltungen und ästhetischer Forderungen von Goethes Tod bis zu dem Fontanes, der letzten großen Persönlichkeit, die wir einstweilen zu würdigen haben, so finden wir sie hier am ersten. „Romantische Poesie", verkündete das „Athenäum" der Brüder Schlegel, ist „fortschreitende Universalpoesie". Fortschreitende Universalpoesie ist in all ihren Schattierungen und Gegensätzen, ist gerade durch diese die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts.

Was meinte jenes große Wort der Romantiker?

Sie lehnten sich auf gegen einen die künstlerische Welt arm und eng machenden „Geschmack", gegen eine herrische Unterscheidung des „Poetischen" vom „Unpoetischen", gegen eine beschränkte Wahl von poetischen Stoffen, Typen und Formen. Nur in der Intensität des dichterischen Schauens solle der Unterschied liegen zwischen wahrer Poesie und philiströser Prosa. Der Künstler solle der vorbildliche Mensch sein, der das Weltgeheimnis der Schönheit überall erkennen lehre. Das wiederholen ihre Schüler von dem Klassizisten Platen bis zu dem Naturalisten Büchner. Sie glauben es den großen Programmatikern, daß jeder Dichter ein Stück Welt zu erobern habe. Denn was der Künstler uns einmal in neuem Licht gezeigt, das sehen nun auch schwächere Augen in goldner Verklärung. „Poesie", wiederholt noch Helene Böhlau, „ist ein Beiseiteschieben des gewohnheitsmäßigen Schauens, durch welches man mit Bewußtsein und Kraft eine uns vertraute Erscheinung zum erstenmal voll genießt." Und diese Worte zeigen uns auch, wie in der romantischen Auffassung Idealismus und Realismus sich begegnen.

Das also war das Evangelium, das dem 19. Jahrhundert verkündet war: Alles ist euer! Füllet die Erde und macht sie euch untertan!

Gewiß nahm die Romantik mit jenen Ideen nur Gedanken des jungen Goethe und seiner Genossen auf. Aber nicht nur hatte sie sie theoretisch vertieft — sie hatte sie nun auch gegen Goethe selbst und gegen seine Genossen geltend zu machen.

Deshalb ist die erste Hälfte des Jahrhunderts von einem oft ausgesprochenen, öfter unbewußten Gegensatz gegen Schiller und zumal gegen Goethe beherrscht, und erst nachdem die Erneuerung des romantischen Programms durch das junge Deutschland einigermaßen geglückt war, durften P. Heyse und G. Keller, H. Grimm und W. Scherer wieder aus den Namen der Großen von Weimar die Parole auch für ihre Gegenwart formen.

In drei Punkten vor allem hatte die weimarische Ästhetik zu einer entschiedenen Verengung der dichterischen Welt geführt. In drei Punkten also hatte die poetische Welteroberung der Deutschen vor allem einzusetzen.

Jene große Auffassung des Dichterberufs, die den „Seher" aus der Masse weit heraushob und ihn gleichsam mit einem abgestuften Hofstaat umgab, der über Mitstrebende und kritisch Genießende allmählich zum „Volk" herabführte, schloß eine gewisse Isolierung von den Regungen eben dieses Volkes in sich. Der aufgeklärte Dichterdespotismus Goethes wollte, wie Metternichs konservative Politik, „alles für das Volk, nichts durch das Volk". Eine in großem Sinne gedachte ästhetische Erziehung des Volkes sollte von den höchsten, ewigen Voraussetzungen ausgehn und sich über Tendenzen der Zeit als verschwindende Wellen stolz fortsetzen. Nicht nur Napoleon gegenüber, auch schon angesichts der französischen Revolution hatte dieser zu hohe Standpunkt dahin geführt, die Fühlung der großen Dichter mit ihrer Nation zu schwächen. Je stärker in der Nation selbst sich große Tendenzen regten, desto unvermeidlicher ward hier der Gegensatz der Tendenzdichtung gegen die „reine Poesie". Ihn klar ausgesprochen zu haben, seine Berechtigung mit Feuer verfochten zu haben, machte die Stärke des jungen Deutschland aus und gab in völlig veränderter Form Wildenbruch wieder Macht gegenüber jungen (vermeintlichen oder wirklichen) Schülern der Goethischen Objektivität; vorhanden aber war dieser Gegensatz schon in den Anfängen unserer politischen oder religiösen Poesie.

Augenfällig war die Beschränkung, in der die Meister sich zeigten, auch in dem zweiten Punkte. Als Schüler Herders und Winckelmanns waren Goethe und Schiller innigst davon überzeugt, daß eine bestimmte Zahl großer ewiger Typen durch die unendliche Welt der Gestalten fortdauerte, und daß diese Typen ihre reinste, klassische Ausbildung bei den Hellenen gefunden hätten. Nichts ist dafür bezeichnender als Schillers berühmter Werbebrief an Goethe (vom 23. August 1794), in dem er den Dichter der „Iphigenie" deshalb bedauert, weil er erst verstandesmäßig aus sich heraus „ein Griechenland gebären" mußte, das dem geborenen Griechen, ja schon dem Italiener von vornherein geschenkt worden wäre. Dieser ausschließliche Kultus des Hellenentums mußte von zwei Seiten bedrängt werden: von der historischen Forschung, die die Sonderstellung der griechischen Kunst mindestens einschränkte (bis sie freilich in unsern Tagen mit erneuter Energie wieder behauptet wurde) — und, in noch höherem Grade, von dem erwachenden Selbstbewußtsein der Modernen. Man wollte Ernst machen mit dem Spruch, daß auch uns die Sonne Homers leuchte. Goethe selbst war ja in einer Enklave seiner Altersdichtung in den Orient geflohen, freilich nur, um auch ihn in klassizistischer Vereinfachung zu betrachten. Aber Walter Scott eröffnete seiner Zeit, daß ihre nationale Vorgeschichte homerische Kämpfe und Gestalten berge; Victor Hugo zeigte ihr, daß auch die spezifischen Eigenarten des Orients von malerischem

Wert seien; und in Deutschland selbst entdeckte die Schwäbische Schule, was Goethe kaum je anerkannt hatte: den poetischen Reiz der nächsten Heimat. Überall strebte man eine Erweiterung des poetischen Horizontes an, die an Stelle der wenigen seit Homer oder Sophokles gefestigten Naturformen des Menschenlebens die ganze Fülle der nationalen, historischen, landschaftlichen setzte.

Viel weniger drängte sich der dritte Punkt in die Beachtung, der doch in der Entwickelung der wichtigste, der eigentlich ausschlaggebende werden sollte.

Die Kunst (wie die Wissenschaft) vermag der unendlichen Menge der Erscheinungen nur dadurch Herr zu werden, daß sie auswählt und vereinfacht. Aber in dem Grad dieser Vereinfachung, in dem Maß dieser Auslese sind zahllose Abstufungen möglich. Die Kunstlehre unserer Klassiker stellte sich nun hier auf einen radikalen Standpunkt. Der einzelne Fall als solcher hatte in ihren Augen gar kein poetisches Existenzrecht. Zwar ward einem jeden Ereignis, einer jeden Person eine gewisse „Allgemeinheit" zuerkannt, d. h. eine gewisse typische Bedeutung; aber zu dichterischer Ausgestaltung sollte lediglich der Fall berechtigt sein, der diese typische Bedeutung in besonders ausgeprägter Form in sich trüge. Nur insofern ein Erlebnis oder eine Persönlichkeit „symbolische" Geltung habe, nur insoweit sie in sich eine ganze Reihe von anderen Erlebnissen oder Persönlichkeiten vertreten könne, sei sie zu künstlerischer Darstellung geeignet. So hatte Goethe ja selbst jahrelang gewartet, bis für längst vorhandene Zustände Jerusalems Selbstmord oder die Halsbandgeschichte oder die Erzählung vom Paria das symbolische „Gefäß" darbot.

Hiergegen aber mußte sich eine Zeit empören, der das innere Erlebnis um so wichtiger wurde, je ärmer ihr Leben und das des Vaterlandes an äußeren Erlebnissen war. Jeder einzelne Moment erschien ihnen wichtig, nicht um etwaiger repräsentativer Geltung willen, sondern an sich. Zunächst zwar vollzog man auch hier eine Auswahl: nur dem „interessanten" Abenteuer, der „interessanten" Persönlichkeit ward eine Virilstimme, ein unabhängiges Recht sich geltend zu machen, anerkannt. Was aber interessant sei, darüber erweiterte jede Generation ihre Ansicht: das poetische Stimmrecht wurde mehr und mehr erweitert, bis Georg Büchners Programm und — sehr viel später — die Praxis der modernen Naturalisten mit einem gewissen Trotz gerade das Unscheinbarste für das eigentlich Interessante erklärte — eine Auffassung übrigens, zu der schon bei Goethes Lebzeiten oder bald nach seinem Tode Grillparzer, Stifter, Annette v. Droste hatten hinleiten können.

Man sieht ohne weiteres, daß für die poetische Welteroberung gerade dieser Punkt von größter Bedeutung werden mußte. Die älteren Dichter wollten in das Schatzhaus der Literatur klassische Modelle sammeln, die jüngeren ge-

radezu eine Reproduktion der gesamten Wirklichkeit. Um das Recht des einzelnen Momentes wurde gekämpft, um das unverlierbare Recht jedes inneren Erlebnisses. Und so gipfelt denn diese Entwickelung in der begeisterten Freude Fr. Nietzsches an der Fülle des Widerspruchs, an dem Reichtum der streitenden Einzelfälle — und in seiner Konzeption des Übermenschen als des Gewaltigen, der keinen Augenblick seiner Existenz voll auszunutzen versäumt. Auch dies zwar hatte schon Schiller gelehrt, aber wie völlig war es überhört und vergessen worden!

Es waren also drei getrennte Wege, auf denen die Wiedereroberung der ganzen Welt sich vollziehen sollte. Jedesmal aber versäumten die Eroberer über dem Neugefundenen Längstentdecktes; jedesmal war mit der Erweiterung eine Einbuße verbunden — und damit die Notwendigkeit neuer Reaktion und Opposition.

Und ferner: jene Kunstanschauung Goethes und Schillers war in sich einheitlich, und deshalb besaßen ihre Werke einen großen Stil. Den verloren die Nachfolger, die ausnahmslos mit ihren neuen Gesichtspunkten alte verbanden. Sogar eine starke Persönlichkeit wie etwa Hebbel oder eine eigenartige Natur wie Heine kommt nur in den glücklichsten Momenten über jene Vorstufe des Stils hinaus, die Goethe „Manier" nannte: über jene Art, die den getrennten Dingen durch übermäßiges Betonen der individuellen Anschauungsweise Einheit gibt. Ein Ringen nach dem Stil ward gerade den tieferen Naturen Bedürfnis; die leichteren halfen sich durch Nachahmung. Viele zwar fühlten nicht einmal, daß er ihnen mangelte.

Damit ein neuer Stil entstehe, mußte eine Einheit sich bilden für die Anschauung der drei Dinge, in deren Behandlung man sich von Weimar entfernt hatte: des Dichterberufs, der Stoffwahl, der Technik. Die größten Schwierigkeiten entstanden aus der letzteren. Für die Klassiker war das Kunstwerk als solches von der Wirklichkeit durchaus verschieden; oder vielmehr: es gehörte einer andern Art Wirklichkeit an. Darin blieben die Romantiker ihnen völlig treu. Mehr und mehr aber, je stärker das poetische Recht des zufälligen Erlebnisses betont wurde, desto entschiedener näherte man sich der entgegengesetzten Auffassung: dem Illusionismus. Für Ibsen oder Zola soll der Inhalt des Dramas oder der Erzählung ein Stück Wirklichkeit sein, das wir beobachten; wir sehen durch eine Türspalte in das verschlossene Haus, in dem die Tragödie der „Wildente" sich abspielt. Vom Boden dieses Illusionismus sollte nun ein neuer Stil angestrebt werden; als ein Versuch ihn zu sichern, ist der Symbolismus der letzten Jahre entstanden, scheinbar auf Goethe und Schiller zurückgreifend, aber doch viel realistischer den Einzelfall betonend.

Mag diese Skizze den ungefähren Gang der Entwickelung seit Goethes Tod

veranschaulichen, so soll doch damit der überreichen Fülle individueller Tendenzen keine Gewalt angetan werden. Und dagegen glauben wir uns nicht erst verwahren zu sollen, daß unserer Meinung nach diese Entwickelung etwa eine beständige Überwindung Goethes und Schillers dargestellt hätte! Nein; nicht nur als Gestalten sind sie unerreicht: auch ihre Werke sind es zum großen Teil. Aber gerade weil sie so groß waren, mußte den Späteren ein Ausweichen vor der unmittelbaren Nebenbuhlerschaft notwendig werden: in neuer Rüstung, mit neuen Waffen ließ sich vielleicht schaffen, was neben „Wallenstein“ und dem „Spaziergang“, neben „Tasso“ und dem „König von Thule“ sich die Ewigkeit verdienen könnte. Es ist gelungen; eine nicht geringe Zahl von Meisterwerken hat die Geschichte der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts aufzuzählen. Größer aber noch ist die Zahl der Persönlichkeiten, die in edlem Ringen das Bild unserer immer an sich arbeitenden, immer fortschreitenden Dichterfürsten erneuten. Epigonen unserer Klassiker mögen sie alle heißen; aber keiner ist unter ihnen, der nicht auch im vornehmsten Sinn des Wortes ihr Erbe gewesen wäre!

Zweites Kapitel: Die Tendenz

Patriot im höchsten Sinne war Goethe gewiß stets gewesen, immer bemüht, sein Volk auf die höchste Stufe der Kultur zu heben; Patriot im engern Sinne der politischen Tageskämpfe war er nicht und hatte er nicht sein wollen — wenigstens seit die Tage des in Straßburg „emergierenden Deutschtums“ hinter ihm lagen. Dadurch mußte einer in der Not des Vaterlandes aufwachsenden Zeit zuerst das Gefühl dafür aufgehen, mit welchen Opfern der große Weise seine Abgeklärtheit erkauft habe. Hier mußte zuerst sich Gelegenheit bieten, auf Pfaden, die er verschmähte, zu neuen Taten poetischen Schaffens auszuziehen.

Sein „Epimenides“ spricht diesen Gegensatz aus, den er selbst tief fühlte, und bei dem sein Herz nicht hart und fest beharren konnte:

> Doch schäm' ich mich der Ruhestunden,
> Mit Euch zu leiden war Gewinn;
> Denn für den Schmerz, den Ihr empfunden,
> Seid Ihr auch größer, als ich bin.

Tief hatte Wilhelm v. Humboldt, leidenschaftlich hatten Fichte, Schleiermacher, Arnim diesen Schmerz um die Not des Vaterlandes empfunden, als die eiserne Hand des Korsen auf Deutschlands Nacken lag. Und dieser tiefe Schmerz gab der Dichtung der Freiheitskriege ihre Größe.

Zu ihr haben Dichter aus den verschiedensten Lagern beigesteuert: aus der romantischen Schule Friedrich Schlegel, Arnim, Brentano, vor allem aber Heinrich v. Kleist; aus der Schwäbischen ihr Klassiker Ludwig Uhland. Neben dem Altösterreicher Heinrich v. Collin steht die Verkörperung norddeutschen Wesens in E. M. Arndt und mit beiden in Reih' und Glied der Mitteldeutsche Fr. Rückert. Vor allem aber denken wir doch, wenn wir von den Sängern der Freiheitskriege sprechen, an die beiden Glücklichen, die zugleich auch Helden im heiligen Kriege sein durften.

Max v. Schenkendorf (1783—1817) rührt durch den Zauber seiner herzlichen Frömmigkeit, seiner Sehnsucht nach dem alten Reich, das er sich ganz romantisch ausmalt. Aber seine Reime sind oft trivial, seine Verse haben zumeist einen blechernen Klang; sein poetischer Atem ist nicht stark, und er muß ihm, wie Arndt, durch systematische Einteilung zu Hilfe kommen und etwa ziemlich trocken die deutschen Städte katalogisieren. — In noch höherem Grade hat bei Theodor Körner (1791—1813) die Persönlichkeit und das Leben ersetzt, was seine Muse ihm nicht gegeben hatte. Mit Recht ehrt das Volk ihn als seinen Liebling; die Literaturgeschichte darf sich von dem Glanze seines Heldentodes nicht blenden lassen. Der Sohn von Schillers bestem Freund und

Berater, dem klugen Kritiker und tüchtigen Staatsmann Christian Gottfried Körner (1756—1831), wuchs in einer Atmosphäre auf, die sein liebenswürdiges Talent reizen mußte, sich in Nachahmungen Schillerscher Töne zu versuchen. Seine Jugendgedichte, die „Knospen“ (1810), entbehren jeder Individualität, seine Lustspiele sind hübsche Liebhaberarbeit, und der „Zriny“ (1812) ist nicht umsonst ein Liebling der Dilettantenbühnen, deren Mitspieler die eigene Unreife neben der eigenen Hingabe in diesem Echo Schillerscher Klänge finden. Der „Zriny“ fand einen Beifall, der für Körners noch sehr der Vertiefung bedürftige Poesie nur gefährlich werden konnte; der junge Dichter tritt zu dem Wiener Burgtheater in ein offizielles Verhältnis, verlobt sich mit einer reizenden Schauspielerin und scheint seine Entwickelung für abgeschlossen zu halten. „Da kommt das Schicksal — rauh und kalt faßt es des Freundes zärtliche Gestalt und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde.“ Und doch war es sein höheres Glück. Der Aufruf des Königs traf den jungen Hoftheaterdichter; wie sehr auch Goethe grollen mochte — ihm war es selbstverständlich, in Lützows Freikorps zu treten. Und nun, in den wenigen Monaten, die ihm noch gegönnt waren, verfaßt er die Gedichte, die sein Vater mit dem Titel „Leier und Schwert“ (1814) herausgab. Vor dem Feinde sind sie entstanden; der „Abschied vom Leben“ ward verfaßt, als er schwer verwundet in einem Holze lag; das „Schwertlied“ hat er wenige Stunden vor dem Tode ins Taschenbuch geschrieben. Das gibt ihnen das Packende der gehobenen Stimmung. Goethe meinte, Kriegslieder schreiben und im Zimmer sitzen, das sei nichts; „aus dem Biwak heraus, wo man nachts die Pferde der feindlichen Vorposten wiehern hört“ — so solle man sie dichten. Aber in Wirklichkeit schließt der Kriegslärm die Poesie sonst aus. Und dieser frische, kampffröhliche Ton, den der tapfere Reiter anstimmt, dieser Ernst des patriotischen Kampfes wird nun noch durch den schönsten Heldentod besiegelt. Am 26. August 1813 fällt Theodor Körner bei Gadebusch in Mecklenburg. Man hat die Freikorps „die Poesie des Heeres“ genannt; Körner wiederum ist die Seele dieser Poesie. Das blasse schmale Gesicht mit dem lockigen Haar und dem kurzen Schnurrbart erhält nun die Weihe des frühen Todes; der Dichter, der sein Wort mit seinem Leben eingelöst hat, wird der Nation zum Vertreter ihrer begeisterten Heldenjugend überhaupt.

Glücklich, wem es gegönnt ist, in einem großen Moment der allgemeinen Erhebung für sein Vaterland zu kämpfen! Wie wenig fällt von dieser Poesie des Krieges denen zu, die im inneren Krieg für ihre patriotischen Ideale fechten und leiden! Wie leicht verbittert den Parteimann der Kampf, den er gegen die Nächsten, gegen Freunde und Lehrer, gegen die Machthaber seines Landes zu führen hat! Erst versteckt sich daher diese politische Tendenz

in Formen, die der Poesie unserer Freiheitskriege nachgeahmt oder von längst schon politisch gereiften Nationen geschaffen sind; dann erst tritt sie in der neuen Form einer starken agitatorischen Prosa mit Görres und Börne auf den Schauplatz.

Wie unvermeidlich aber diese Entwickelung war, zeigt das Leben selbst der Schriftsteller, die sich durchaus zu Goethe bekannten. Varnhagen v. Ense (1785—1858), der Mann des künstlichen „Goethischen Deutsch", der Gemahl der Goethe-Anbeterin Rahel, wurde in der Atmosphäre des politisch erstarrenden Berlin zum heimlichen politischen Pamphletisten, zum Virtuosen des Belauschens und Aufzeichnens und Nachschreibens. Grillparzer, der gerne stehen bleiben wollte, wo Goethe und Schiller standen, Platen, der sich ganz als Schüler des klassischen Altertums fühlte — sie werden zu politischer Dichtung gedrängt. Ja der Franzose selbst, der unter den Berliner Romantikern ein guter deutscher Patriot geworden war, ward gleichzeitig zum Bahnbrecher der politischen Tendenzpoesie in Deutschland.

Adelbert v. Chamisso (1781—1838) hat in seinem berühmtesten Werke „Peter Schlemihl" (1814) nur Fouqués Kunst der Märchenpsychologie und der anschaulichen Schilderung des Unmöglichen erneut, allerdings in glänzendster Weise — ich erinnere nur an die vielgerühmte Szene, in der der verkaufte Schatten aufgerollt wird. Seine Balladen bleiben mit ihrem Aufsuchen grausiger Effekte im Bann der Romantik: ein Sohn muß seine ganze Familie hinrichten, und ein Vater erschießt seinen Knaben; Kinder werden in der Wiege vertauscht; ein Künstler schlägt sein Modell ans Kreuz. Daneben lassen sich allerdings auch einfachere Töne hören: in kleinen Zyklen oder einzelnen Gedichten schildert er Kämpfe und Leiden eines Schuljungen; einen einfachen Lebenslauf voll Liebe, Freude und Wehmut; die Erinnerung an seine Kindheit; sogar eine alte Waschfrau. Kleine Romane von typischem Charakter entstehen — „Tränen", „Frauen-Liebe und -Leben"; „Lebens-Lieder und -Bilder"; „Die Blinde"; „Drei Sonnen" — herzlich rührend; mit Unrecht tadelt man heut die historisch berechtigte Weichheit in der Darstellung der Liebe, der unbedingten Hingabe des Mädchens. Aber auf weitere Zeiträume hat doch Chamisso nur mit seinen politischen Gedichten gewirkt. Hier war er ein Neuerer — für Deutschland. Uhland ging ihm voran, aber fast durchweg mit schwerem, feierlichem Vortrag; das kecke politische Lied lernte Chamisso von Béranger (1780—1857), der seit 1815 mit seinen Gesängen — den letzten sangbaren Liedern, die Frankreich hervorgebracht hat — überall Widerhall fand. Die Leichtigkeit ihres Flusses, die rasche und sichere Zeichnung der Figuren, der wirksame Refrain, der einer ganzen Versammlung demonstratives Einstimmen ermöglichte, und vor allem die politische Stim-

mung, oppositionell und reaktionär, witzig und sentimental zugleich — das mußte in dieser Zeit weit über Frankreichs Grenzen zünden. Noch Herwegh ist durch und durch ein Schüler Bérangers, dem er besonders seine wirkungsvollen Kehrzeilen abgelernt hat. Mit großer Lust übersetzte Chamisso Gedichte Bérangers, mit ihm ein anderer adliger Dichter: Franz von Gaudy (1800—1840), ein talentvoller Liedersänger und witziger Coupletdichter, daneben auch (nach Barthels Ausdruck) ein „poetischer Genremaler moderner Wirklichkeit", der freilich immer zur Karikatur neigte und in dem römischen „Tagebuch eines wandernden Schneidergesellen" Besseres gab als in dem „Römerzug", einer geistreichen Reisebeschreibung; oder in Liederparodien Glücklicheres als in den Napoleon feiernden „Kaiserliedern". Aber hinter Gaudys Scherz vermißte man den Ernst, den der Deutsche mit Recht gerade hier fordert. Deshalb haben Uhland und Chamisso als politische Dichter so stark Schule gemacht. Bei Chamisso kam noch hinzu, daß die soziale Polemik stark mit hineinklang (schreiend in „Der Bettler und sein Hund", symbolisch verdeckt z. B. in „Vergeltung"). Mit einem Schlag war der geborene Franzose der volkstümliche Dichter Deutschlands geworden. Und als ein glücklicher Liebling des Volkes ist er, dankbar für so viel Liebe, am 21. August 1838 gestorben. Vielleicht nur noch einem deutschen Lyriker war es vergönnt, so wie er in dem Bewußtsein „geliebt zu sein von seinem Volke", dahinzugehen: Freiligrath, zu dessen ersten Gönnern auch wieder Chamisso gehörte.

Als den anderen Ahn unserer politischen Tendenzdichtung nannten wir Ludwig Uhland. Er aber hat mehr mit seinem Beispiel gewirkt, als unmittelbar mit den Gedichten, die dem Verfassungskampf in Württemberg galten. Seine Stimmung ist die der Freiheitskriege: in König und Minister sah er Feinde des Volksgeistes, die es redlich meinten, aber kein Herz hätten für sein Volk. Und wie bezeichnend ist eben dies für die Notwendigkeit jener Evolution, daß aus der gemütlichen Stille der Schwäbischen Schule solche Anklage hervorscholl! daß die friedliche Heimatliebe der württembergischen Lyriker in Uhlands Kampfverse und Parlamentsreden umgeschmiedet werden mußte? Justinus Kerner freilich, das Haupt der Gruppe, hat sich stets von diesem inneren Parteikampfe ferngehalten. Er bedurfte für seine Poesie keiner erregenden Momente. Wer konnte Justinus Kerner (1786—1862) seine seltene Kunst ablernen: Poesie zu leben? Der schwerfällige Mann, der selbst im Scherz sein breites, welkes Gesicht mit der Kürbispflanze verglich, sah trotz dem Glanz seiner kranken Augen so wenig fast wie Uhland einer „idealen Dichtergestalt" ähnlich; viel eher erinnerte sein Kopf wie der schwere Körper an W. v. Humboldts geistreiches Altweibergesicht. Aber in diesem Manne lebte und webte nichts als Poesie. Da hauste er in einem malerischen

Gebäude unterhalb der Weibertreu, von Blumen umsponnen, von Vögeln umsungen, im Garten ein Turm, in dem es spukte; und eine unendliche Gastfreundschaft zog von allen Ecken Deutschlands Gäste in das berühmte Kernerhaus. Oft reichte der Platz kaum, wie einst in Eutin bei J. H. Voß, wenn seine prächtige Ernestine die Gäste auf die Folianten des Schulmeisters setzen mußte; aber nie ging die Stimmung aus. Liebe und Wohlwollen, Naturfreude und heiterer Ernst erfüllten hier jeden Tag mit neuer Poesie.

Und so ist es nicht zu verwundern, daß Kerner diese Poesie der Lebensstimmung genügte und ihre Ausprägung ihm kaum der Mühe wert schien. Wie er die Liebesbriefe, die er seinem geliebten Rickele schrieb, mit lässiger, metrischer Umformung in die Gedichte von Andreas an Anna verwandelt hat, so war eigentlich all seine Dichtung nur ein sorgloses Aussprechen tiefgefühlter Empfindungen in bequemster Form.

Das war nun ein übles Beispiel für die „schwäbische Schule". Zwar wollten die Dichter, die man dahin rechnet, von dieser Benennung nichts hören; nur die Natur sei ihre Meisterin. Dennoch wird es wohl dabei bleiben, daß man von dieser Schule spricht. Die persönlichen Beziehungen, das Heimatsgefühl, die gemeinsame Ablehnung fremder Tendenzen, wie vor allem der des „Jungen Deutschlands", das bindet die Gruppe zusammen. Uhland gehört nicht ganz zu ihr; er wächst aus ihr hinaus wie der Palmbaum aus dem Treibhaus. Aber Gustav Schwab (1792—1850) ist ganz gewiß ein „Schüler" Uhlands und Kerners. Er ist eine liebenswürdig wohlwollende Natur, was sie fast alle sind; er ist ein allzu produktiver Reimer, was mehrere von ihnen sind; er besitzt nicht das geringste Verständnis für die innere Form der Ballade, was alle die kleinen Dichter der Gruppe von Uhland und Kerner unterscheidet. Diese beiden fassen kurz und knapp das Wesentliche zusammen; selbst Kerner nimmt sich in „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe" oder dem „Reichsten Fürst" zusammen. So erwächst dann, was allein der Ballade ein Recht gibt, zu existieren: der einheitliche Ausdruck eines bestimmten historischen „Zustandes", wie Goethe sagen würde. Die Taten Eberhards im Barte oder Richards Ohnefurcht haben ihre eigene Atmosphäre; die muß der Dichter mit ihrem Lokalkolorit wiedergeben, hier schwäbisch-behaglich bis in den blutigen Kampf hinein, hier voll kalten Humors. Diese Eigenfärbung besitzen die Balladen der kleineren nie; und deshalb sind es immer nur versifizierte Anekdoten. Es können einmal ganz gut vorgetragene Anekdoten sein, wie der „Ritt über den Bodensee", oder, leider viel öfter, tödlich langweilige wie der „Vogt von Hornberg"; rechte Balladen, wie Goethe, Bürger und Uhland sie gedichtet haben, werden es nie. — Der typische Dichter der schwäbischen Schule ist Karl Mayer (1786—1870), in kleinen Naturbildern ein wirklicher Meister,

auch als Darsteller Uhlands den eifrigen Biographen Schwab übertreffend; und doch von Heines Spott in seinem „Schwabenspiegel“ nicht ganz mit Unrecht getroffen: seine Poesie verliert sich wirklich leicht ins Kleinliche und „besingt Maikäfer“. Auch Gustav Pfizer (1807—1890), dem Heine freilich allzu übel mitgespielt hat, ist unselbständig, mag er nun wie Kerner seine Gedichte mit „Totenkleid“ und „Sarg“ endigen oder sich an Schiller anlehnen. Zu solcher Abhängigkeit von den nächsten Vorbildern bringt Graf Alexander von Württemberg (1801—1844) noch eine metrische Unkunst, die Kerners Lässigkeit zum Prinzip erhebt; im übrigen bildet er mit seiner Melancholie, die nichts von Kerners durch christliche Hoffnung gefestigter Ruhe hat, den Übergang von der schwäbischen Schule zu Lenau.

Ein Spätling der schwäbischen Schule, wenn auch durchaus nicht ohne modernere Eigenheiten, ist der treffliche J. G. Fischer (1816—1897). Wie Uhland und Pfizer vereinigte er Naturkultus und politische Dichtung; aber wenn auch das Gedicht „Nur einen Mann aus Millionen!“ (1848 geschrieben, aber erst 1865 veröffentlicht) dem Bedürfnis der Zeit kräftigen Ausdruck verlieh und Bismarck vorverkündete — seine Hauptbedeutung liegt doch im Naturgefühl. Die individuelle Stimme der Natur lernte er auf dem Lande unterscheiden; wo andere Dichter ganz allgemein vom „Gesang der Vögel“ reden, da weiß er Fink und Pirol, Lerche und Schwalbe zu individualisieren. Den Finken läßt er es verkünden, wie es in den Bäumen quillt und schwillt:

> Der spürte ein Saften zuerst im Baum,
> Spürte, spürte und nickte kaum,
> Schwirrt ab und sagt: Auf Ehrenwort,
> Schon rieselt's innen im Ast und kriecht
> Wie Füße herauf an einer Wand,
> Mir war's, wie wenn man Tauwind riecht —
>
> So sagt er, und wie Lebensduft
> Ging heimliches Schütteln durch die Luft.

Hoch erhebt sich über diese kleinen Talente, die im Grunde immer Dilettanten blieben, der „Klassiker der Romantik“: Uhland.

Aber Ludwig Uhland (1787—1862) selbst ist ein Vollender, kein Neuerer, kein Eroberer. Seine politischen Gedichte könnten ihm diesen Rang noch am ersten sichern; aber ihre Zahl verschwindet neben der der Balladen und anderer, zumeist lyrisch-epischer Dichtungen. Eine ungemeine Klarheit zeichnet diese aus. Es gibt vielleicht keinen zweiten Dichter, bei dem so verschwindend selten ein unreiner Ton begegnet. Die Form widerstreitet bei Uhland nie dem Inhalt, wie so oft bei Chamissos Terzinen und Rückerts Versgebäuden. Uns will manchmal freilich alles zu klar und korrekt erscheinen. Wir wissen,

wie sorglich der Dichter feilte und feilte, wie unermüdlich er ein Gedicht wie „Ver Sacrum" umgoß; hat er doch selbst seine berühmte Kaiserrede in der Paulskirche („es wird kein Haupt mehr leuchten über Deutschland, das nicht mit einem vollen Tropfen demokratischen Öls gesalbt ist") wieder und wieder umgeschrieben, ja keinen Brief ohne Entwurf abgesandt! Diese reine, klare, restlose Durcharbeitung lag aber in seiner ganzen Natur und ist deshalb sein Recht. Dann aber: bei aller „Reinlichkeit" der Umrisse hat doch jedes Bild seine individuelle Atmosphäre, wie ein Gemälde von Moritz von Schwind. Jedes einzelne der kleinen epigrammatischen Frühlingslieder — eine besonders von Karl Mayer kultivierte Spezialität der Schule — zeichnet eine andere Frühlingsstimmung. Das innig bewegte Wanderlied „Heimkehr" malt die Empfindungen des ungeduldig Zurückkehrenden mit einer Kraft, die man dem Dichter der spielenden „Einkehr" kaum zutrauen würde. Ein Augenblicksbild wie „Schlimme Nachbarschaft" könnte Goethe nicht lebendiger mit dem Gehalt des individuellen Moments erfüllen. Und die Balladen gar! die bieder-heitere „Schwäbische Kunde" und die klirrende und blitzende Königin der Uhlandschen Ballade „Taillefer"! Ist es etwa ein Zufall, daß neben Heines Lorelei gerade der „Gute Kamerad" und „Der Wirtin Töchterlein" zu Volksliedern geworden sind? Uhland hat eben den alten Volksliedern ihren Aufbau abgelauscht und getreu wiedergegeben, was er gehört hatte.

Der poetische Horizont Uhlands ist kein weiter. Ihm ist es nur wohl auf dem Boden seiner Heimat — und seiner Studien:

Nie erschöpf' ich diese Wege,
Nen ergründ' ich dieses Tal,
Und die altbetretenen Stege
Rühren neu mich jedesmal.

Neue Wege hat er deshalb nicht eröffnet. In der Prosa lag die Hoffnung der Zeit, nicht in der Balladendichtung und Heimatslyrik. Man verehrte Uhland; aber man folgte Börne und selbst seine Gegner ahmten ihn nach.

Ludwig Börne (1786—1837) ist immer im Krieg, immer auf Vorposten oder im Scharmützel. Die beständige Aufregung seiner ganz auf ein Ziel gerichteten Seele ließ ihn zu ernster Arbeit, zu stetiger Entwickelung nicht kommen. Dilettantisch ist trotz allem Geist die willkürlich hin und her fahrende Theaterkritik; die lustigen, aber zu lang ausgesponnenen Humoresken sind Liebhaberarbeiten; die berühmte Denkrede auf Jean Paul (1825) ist der begeisterte Herzenserguß eines völlig ungeübten Redners. Erst Paris sollte Börne auf die Höhe seiner Begabung führen. Dorthin siedelte er 1830 über, um auf dem Boden zu leben, wo endlich eine „Tat" geschehen war, die Juli-Revolution. Er schulte sich an der Gewandtheit der französischen Presse. Er

lernte von dem unvergleichlichen Pamphletisten Paul Louis Courier (1772—1825), der von 1819 an den Kampf gegen den „weißen Schrecken", gegen den legitimistischen Terrorismus fast allein geführt hatte. Aber freilich entfremdete er sich auch immer mehr von deutscher Art; freilich verbiß er sich immer blinder in einen abstrakten Radikalismus; freilich glaubte er die Dosen seines zornigen Scheltens, mit dem er das nagende Gefühl seiner politischen Ohnmacht übertäubte, immer noch verstärken zu müssen. Seine „Briefe aus Paris" (1832—1834) haben daher mehr Schaden als Nutzen gestiftet. Das „Junge Deutschland", das an ihnen den Journalismus studiert hat, gewöhnte sich an das unmäßige Schimpfen, das bei Börne zwar nicht berechtigt, aber doch (wie bei Schopenhauer) psychologisch motiviert war: gewöhnte sich daran, bei aller Unreife der radikalen Kritiker den überweisen Erzieher, den endgültigen Richter zu spielen; und, was das Ärgste war, es gewöhnte sich das bißchen Respekt vor großen Männern ab, das Gutzkow und seine Freunde noch von der Schule mitgebracht hatten.

Das wütende Anstürmen gegen Goethe ist Börnes größte Sünde. Die häßlichen Worte, zu denen er sich nur zu oft gegen sein Vaterland hinreißen ließ, sind viel eher zu verzeihen; denn es sind Ausbrüche enttäuschter, empörter Liebe. Aber die Beschimpfungen Goethes vertragen keine solche Entschuldigung. Gewiß, es war ein Gegensatz der Weltanschauungen, nicht der Personen. Nur hätte dem radikalen Politiker denn doch einmal aufdämmern müssen, daß auch Goethe ein „Befreier" war und nach eigenem Zeugnis wie Luther und Hutten gegen mancherlei Obskuranten zu fechten hatte; nur hätte er doch einmal fühlen müssen, daß eine solche Majestät wie Goethe den Ton nicht verträgt, der manchem kleinen Gernegroß von Machthaber gegenüber verzeihlich war!

Freilich, der Zeitraum, in dem er heranwuchs, gehörte der Emanzipation von den alten Autoritäten. Er gehört vor allem auch dem Kampf gegen Goethe. Dahin führte das neue Erwachen des romantischen Geistes; dahin auch das Anwachsen des politischen Interesses. Lange hatten sie schweigend gegrollt; nun reichen Wolfgang Menzel und Ludwig Börne sich die Hand zum Sturmangriff gegen den Altmeister — bald grimmige Todfeinde, aber hierin lebenslang Bundesgenossen. Wolfgang Menzel (1798—1873), ein Sohn des jetzt so stark hervortretenden Schlesiens, fand in Stuttgart seine neue Heimat und den Boden seiner einflußreichen politischen und kritischen Tätigkeit. In beiden Hinsichten war er altliberal und stand zwischen seinen verehrten Meistern Jean Paul und Ludwig Tieck etwa in der Mitte. Menzel ist durch und durch Doktrinär: er hat sich für jedes Gebiet ein Dogma hergerichtet, das er für unerschütterlich hält, weil er selbst ehrlich daran glaubt;

und mit dem ganzen Fanatismus eines volkspädagogischen Zionswächters kämpft er nun gegen jeden, der rechts oder links von dem engen Pfad geht, welcher allein zur Seligkeit führen soll: gegen die bureaukratischen „Schreiber“ und die kosmopolitischen Revolutionäre, gegen Goethe und gegen Heine. Die Vorstellung eines starken weltbeherrschenden Germanentums beherrschte seine politischen wie seine ästhetischen Anschauungen; wo er Nahrung für die verbreitete Verweichlichung witterte, fuhr er wutschäumend über den Übeltäter her. 1827 erschien sein von geistreichen Bildern und schiefen Urteilen überfülltes Buch „Die deutsche Literatur“: ein kecker Versuch, Tieck statt Goethes zum Leitstern der deutschen Schriftsteller und Leser zu machen. Gleich folgte dann (1828) Tieck selbst mit der großen Vorrede zu seiner Ausgabe von Lenz' Schriften, dem ersten großartigen Versuch einer deutschen Literaturgeschichte seit „Dichtung und Wahrheit“; denn Menzel gibt Beschreibung und Polemik, nicht Geschichte. Tieck erklärt nun freilich Goethe hier für den wahrhaft deutschen Dichter schlechtweg; aber er hat dabei doch recht viel „zu mäkeln und zu wählen“ und spielt den jungen Wolfgang gegen den Minister von Goethe, den Dichter gegen den Menschen aus. Das bleibt etwa der Standpunkt seines Schülers Immermann: bei theoretischer Bewunderung für Goethe praktisch überall ein Mäkeln, Beanstanden, Besserwissen, derselbe Standpunkt, den überall die politische Opposition einnahm.

Endlich ergriff die politische Leidenschaft auch wieder Besitz von ihrer ursprünglichsten und wirksamsten Ausdrucksweise: von der mündlichen Beredsamkeit.

Schleiermacher hatte die Kanzel, Fichte das Katheder in den Jahren der Fremdherrschaft von patriotischen Reden widertönen lassen. Bald nach der Befreiung läßt das berühmte Wartburgfest (1817) zum erstenmal auch die volkstümliche Rede erschallen, und den Studenten folgen auf dem viel wilderen Hambacher Fest (1831) die Ungelehrten, die eigentlichen „Männer aus dem Volk“. Der Hauptsitz der Beredsamkeit aber blieben natürlich, in Süddeutschland wenigstens, die Volksvertretungen. Rasch folgten sich die Parlamente: das bayerische ward am 4. Februar, das badische am 22. April, das württembergische am 10. Juli 1819 eröffnet. Die Namen der Uhland und Pfizer lenkten die Aufmerksamkeit des ganzen Deutschlands auf die Stuttgarter Kammer, das klassische Land der jungen Kammerberedsamkeit aber ward Baden. Joh. Adam v. Itzstein (1775—1855), Ludw. Aug. Frh. v. Liebenstein (1781—1824), C. Th. Welcker (1790—1869), vor allen aber Karl Wenc. v. Rotteck (1775—1840) wissen, daß sie vor Deutschland reden und nicht bloß vor den Zuhörern der Kammer. Sie haben sich alle an der glänzenden Beredsamkeit der französischen Deputierten geschult, an dem beredte-

sten aller Parlamente, dem der Restauration, auch an den Wortführern der großen Revolution. Sie teilen mit ihnen die Überschätzung des Wortes und vor allem des Schlagwortes. Sie definieren und deduzieren viel zu viel und leiden an der akademischen Breite ihrer Ausführungen. Erst das Jahr 1848 gibt der deutschen Kammerrede ihren eigenen Stil. Da wird ein kräftig-wirksames Gebrauchen von Symbolen üblich; Beckerath wird berühmt durch die melodische Wendung: „Meine Wiege stand am Webstuhl meines Vaters"; Vincke spricht von der Pflugschar, mit der seine Vorfahren den Acker des Rechts gepflügt, Bismarck von dem „roten Unterfutter des Unionsmantels". Da lernt man, durch einen kräftigen Schluß die Gesamtwirkung der Rede zusammenfassen; da lernt man, durch Aufgreifen von Worten des Gegners (wie besonders Vincke es versteht) seine Rede vernichten. Für all dies geschahen jetzt nur die ersten Schritte; die Welcker und Rotteck fingen nur eben an, die Sprache des Katheders ein wenig der Rednerbühne anzupassen. Aber die Entwickelung war rasch und kräftig, und bald spiegelt sich in den Schriften des Jungen Deutschlands der oratorische Fortschritt deutlich genug. Und die akademische Beredsamkeit verjüngte sich an dem Beispiel der neuen Redner, um so mehr, als in der Paulskirche wie im Berliner Abgeordnetenhaus die Professoren so stark und glänzend vertreten waren; was den mächtig ergreifenden Stil der Mommsen, Treitschke, Haeckel von dem kalt gelassenen der Niebuhr, Ranke, Lotze unterscheidet, das ist die Annäherung an den Ton der Überredung, an das Feuer der Debatte, an die Polemik des Parlaments. Selbst dahin griff die neuerwachte Lust am gesprochenen Wort über, von wo sie durch die strenge Tradition der Jahrhunderte am bestimmtesten verbannt gewesen war: auf den Thron der Hohenzollern. Hier freilich traten die Nachteile der Eloquenz am grellsten hervor. Friedrich Wilhelm IV. (1795—1861), der sehr schlecht schrieb, hat zu den besten Rednern deutscher Nation gehört. Seine Rede beim Kölner Dombaufest ist ein Prunkstück, um dessentwillen jeder antike Rhetor gepriesen würde. Und auf das Gebiet der erzählenden Literatur greift die werbende Beredsamkeit über; und natürlich sind es vor allem Geistliche, die der weltlichen Literatur den Wind aus den Segeln zu nehmen suchen, wie einst Otfrid von Weißenburg seine Erbauungspoesie gegen die „unsittliche Laiendichtung" aufgeboten hatte.

J. Chr. Biernatzki (1795—1840) ist nicht, wie der orthodoxere Meinhold und der reaktionäre Bitzius, vor allem Polemiker, sondern mehr auf positive Erbauung gerichtet. Als Pfarrer auf einer kleinen Nordseeinsel mit fünfzig Einwohnern erlebte er die furchtbare Überschwemmung des Jahres 1825, die Kirche und Pfarrhaus verschlang und nur den alten goldenen Abendmahlskelch von 1549 übrig ließ. Dies Erlebnis machte ihn zum Dichter. Er schloß

sich älteren theologischen Romanschriftstellern mit seinen „Wanderungen auf dem Gebiete der Theologie im Modekleide der Novelle“ an, aus denen noch Th. Storm eine Erzählung geschöpft hat. Aber literarischen Wert hat nur ein Band der Sammlung: „Die Hallig oder die Schiffbrüchigen auf dem Eiland in der Nordsee“ (1836). Hier wird zuerst ein modernes Lieblingsthema angeschlagen: die „Mesalliance“, bei der nicht der Unterschied der sozialen Stellung, sondern der von Bildung und Weltanschauung den Keim des Verderbens mit sich führt. Die Bildungsstufen sind mit Feinheit geschieden; in Oswald ist der bald so beliebte Typus des „ausgebrannten Herzens“ nicht schlecht getroffen. Aber freilich predigt der Pastor zu viel, und freilich wird die Bekehrung schließich doch ziemlich gewaltsam herbeigeführt. In der Wahl des Themas aber liegt nichts Geringes; und die Fischerromantik war angeregt, die dann über Th. Storm zu Pierre Loti geführt hat.

Wilhelm Meinhold (1797—1851) ist aus ganz anderem Holze geschnitzt. Hat in dem Holsteiner Biernatzki mehr das elegische Element der See gewirkt, so hat dieser Sohn der Insel Usedom etwas von der trotzigen Entschlossenheit des Lotsen, der sein Schiff durch Sturm und Strudel in den Hafen führen will. Seine frühe Selbständigkeit erweckt ihm Jean Pauls Gunst und Goethes Wohlwollen für seine „Individual-Poesie“. Goethe sieht Meinholds Talent auf die poetische Darstellung persönlicher und landschaftlicher Zustände beschränkt. Nur um so entschiedener versucht Meinhold sich in romantischer Poesie. Er verfaßt die „Bernsteinhexe“ (1843 auf Veranlassung Friedrich Wilhelms IV. gedruckt, geschrieben seit 1838), in der Form eines chronikalischen Berichts die erfundene Geschichte einer „Hexe“ aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Nachträglich behauptete Meinhold, er habe mit der Fiktion nur die Bibelkritik der Zeit ad absurdum führen wollen: die so sicher Epochen des Sprachgebrauches glaubten abgrenzen zu können, sollten einen Roman des 19. Jahrhunderts für eine Chronik des 17. Jahrhunderts halten. Niemand hat ihm das glauben wollen, schon weil Meinhold einen derartigen Erfolg gar nicht abwartete, sondern, durch den Beifall beim großen Publikum befriedigt, bereits 1844 selbst den Schleier lüftete. Gewiß liegt auch wirklich einfach nur eins jener Maskenspiele vor, wie bei Karl Postls Verwandlung in Charles Sealsfield.

Meinhold sehnte sich nach stärker fühlenden, stärker bewegten Zeiten; nach aufregenden Erlebnissen dürstete er. Ihm konnte, als er der Gegenwart den Rücken kehrte, die idyllische Ruhe der Hallig an der Nordsee nicht genügen, noch weniger die Schlichtheit altchristlicher Vorzeit, in die nach Herders und Goethes Vorbild sein Amtsbruder Ludwig Theobul Kosegarten (1758—1818) mit der Nacherzählung alter Legenden (1804) gewandert war. Die wildeste

Seite der blutigsten Zeit suchte Meinhold sich aus. Kein Wunder, daß die nach „Emotionen" hungernde Zeit das aufregende Buch mit Jubel aufnahm, daß es eine englische Lady übersetzte, Heinrich Laube es dramatisierte. Kein Wunder auch, daß die nach stärkster „Suggestion" verlangende Kritik des jüngsten Englands den vergessenen Autor wiederentdeckt und die „Bernsteinhexe" für den einzigen deutschen Roman erklärt hat. Wirkungsvoll ist das Buch allerdings: die düstere Stimmung der Personen, die unheimliche Freude am Grauenhaften, die Selbstbetäubung in der Grausamkeit sind mit großer psychologischer Wahrheit gemalt. In feineren Kunstwerken haben Theodor Storm, Gottfried Keller und andere den Chronikenton des 17. Jahrhunderts nachgebildet; aber die innere Verwandtschaft mit den Geistlichen des Dreißigjährigen Krieges gibt Meinhold einen Vorsprung vor ihnen. Freilich gelang ihm auch nur dies eine Werk. Er ahmte sich selbst (1847) in „Sidonia v. Bork, die Klosterhexe" nach und starb über einem Roman aus der Reformationszeit, der stark katholisierte. Das entsprach der romantischen Feindschaft seiner Zeit gegen allen Rationalismus.

Aus dieser Stimmung erwächst auch das Schaffen des größten Vertreters der tendenziös-reaktionären Literatur. Jeremias Gotthelf ist kein Halbtalent, dem aus Zufall einmal ein Werk gelingt; er ist im Gegenteil eine so starke Begabung, wie wir wenige in der Geschichte unserer Literatur zu nennen haben. Über hundert elegante Macher ragt die knorrige Riesengestalt des Schweizer Pfarrherrn empor. Ihm war es innere Notwendigkeit, abzuschildern, was er sah. Und dennoch ist auch er immer ein Dilettant geblieben, der es verschmähte, die Kunst zu lernen, vielleicht der genialste Dilettant unserer Literatur, aber doch kein Künstler. Nicht sein „Realismus" hat ihn gehindert, seine Kräfte zur vollsten Entfaltung zu bringen, sondern seine Tendenz. Weil er immer vor allem Polemiker war, weil ihm mehr an der Vernichtung seiner politischen und religiösen Gegner lag als an der reinen Darstellung, deshalb ist er auf der Mitte des Weges stehen geblieben, den Gottfried Keller zu Ende schritt.

Albert Bitzius, am 4. Oktober 1797 in der berühmten Siegesstadt Murten geboren, war von 1832 bis zu seinem Tode am 22. Oktober 1854 Pfarrer zu Lützelflüh im Kanton Bern. Er war fast vierzig Jahre alt, als er zur Feder griff, um seine geistlich-pädagogische Wirksamkeit zu erweitern; und diesem späten Beginn folgte eine rasche Produktion. 1841 erschien sein bedeutendstes Werk: „Uli der Knecht", 1850 G. Kellers Liebling, die kleine Erzählung „Elsi, die seltsame Magd", 1852 die besonders charakteristische Schrift „Zeitgeist und Berner Geist". Eine Entwickelung ist in seinen zahlreichen Büchern kaum wahrzunehmen, höchstens eine eigensinnige Steigerung

der Schwächen und Unarten; ebensowenig hat aber die rasche Produktion der Kraft und Sicherheit seiner Darstellung in den letzten Werken etwas genommen.

Jeremias Gotthelf, wie Bitzius sich als Schriftsteller nannte, hat der Neigung der Zeit zum Maskenspiel nur mit diesem lebenslänglich durchgeführten nom de guerre nachgegeben, ohne übrigens seine bürgerliche Stellung, Namen und Heimat je verbergen zu wollen. Er gibt sich durch und durch wie er ist; als Schweizer, und zwar als Altberner, als Pfarrherr, und zwar als strenger Orthodoxer, als Volkspädagog, und zwar als radikaler Reaktionär. Ja, er gibt sich viel mehr als nötig selbst; er tritt viel zu stark mit seiner Persönlichkeit seinen Figuren ins Licht.

Vermöchte man nur diese unerträglichen Zwischenreden, diese krassen Kontrastfiguren, diese grell unkünstlerischen Bestrafungen der liberalen Gottesleugner, die verarmen, und Belohnungen der konservativen Gläubigen, die reich heiraten, aus den Werken zu streichen! Die kunstlose Komposition wäre schon zu ertragen. Keller schrieb sie einem „herben puritanischen Barbarismus" zu, „welcher die Klarheit und Handlichkeit geläuterter Schönheit verwarf." Gewiß lag einige Absichtlichkeit auch in diesem Gegensatz zu der Technik der ihm verhaßten Schriftsteller, gerade wie der derbe Realismus alle Schönmalerei Lügen strafen sollte. Vor allem aber schadete hier doch ein wirklicher Mangel an Kunstverständnis. Gerade auch in Gotthelfs eigenem Sinne hätten ja doch die Geschichten noch viel stärker und sicherer wirken müssen, wäre die Tendenz nicht so aufdringlich hervorgetreten. Ihm aber war die Ehrlichkeit des unaufhörlichen Bekennens viel wichtiger als alle Kunst. Die Zeit war eben noch nicht reif für künstlerische Erfassung der ganzen Wirklichkeit. Der erste große Realist des neunzehnten Jahrhunderts fälschte die Natur, die er zuerst nicht mehr durch konventionelle Verschönerung entstellte, durch moralisch-pädagogische Tendenzen.

Gotthelf ist vor allem der unerreichte Meister der Bauernpsychologie. Voß und Kosegarten und wie viel Spätere haben das Landleben aufgesucht, weil sie dort einfachere Charaktere zu finden meinten. Wie weit steht der Berner Pfarrherr ab von dieser herkömmlichen Zeichnung der „schlichten Bauernseele"! Er kennt alle die Falten und Furchen, die Besitz und Familienstolz, Lebensart und Erwerbsform in die Physiognomie des Großbauern eingraben; er kennt die Diplomatie des Bauernhauses, die Kämpfe in der Gesindestube. Und indem er diese Kämpfe, diese Verhandlungen, diese Umgangsformen mit der treuen Ehrfurcht schildert, die ein alter Rhapsode auf Schlachten und Botengänge und Anreden seiner Helden verwendet, gewinnt seine Darstellung, wie wieder Keller hervorhebt, epische Größe. Keller hebt Einzelheiten her-

vor, jene uralt volkstümlichen Gänge besonders, in denen man sich von einem Hof zum andern Rats erholt, Botschaften sendet, Freude und Trauer übermittelt. Oder die feierlich kühlen Brautwerbungen, in denen nie von Liebe die Rede ist; und wie echt homerisch ist „die behagliche Anschaulichkeit des Besitzes, der Einrichtung von Haus und Hof, der Zahl und Art der Haustiere, der fest- und werktäglichen Gewandung, des Essens und Trinkens!" Durchsättigt ist alles von sicherster Anschauung; kein Nagel an der Wand ist nur „gedacht", jeder sitzt greifbar an der Stelle, wo allein er hingehört.

Politiker, Kämpfer, Vertreter der patriotischen Tendenz, denen auch etwas vom Volksprediger anhaftet, sind außer Jeremias Gotthelf auch der geistvolle Politiker und Polyhistor Josef v. Radowitz (1797—1853), der vertraute aber dann aufgeopferte Ratgeber Friedrich Wilhelms IV., ferner Wolfgang Menzel und der Antipode Rankes in der Geschichte: Heinrich Leo. Gehörte doch der gleichen Epoche der mächtigste Volksprediger neuerer Zeit an, Thomas Carlyle (1795—1881), der schottische Prophet, der leidenschaftlich einseitige Verkünder des Evangeliums der Kraft, der starken männergebietenden Persönlichkeit, der deutsche Mannheit, Tugend und Tiefsinn so romantisch übertreibend verherrlichte wie einst Fr. Schlegel die Weisheit der Inder, und der vor allem die Haupteigenschaft tapferer Prediger besaß: unermüdlich sein Wort zu wiederholen von dem Einen, was not tut.

Und so konnten dieser Zeit denn auch auf der wirklichen Kanzel bedeutende Prediger nicht fehlen, wie der gelehrte August Tholuck (1799—1877), der geistreiche Bernhard Dräseke (1774—1849), der feine Franz Theremin (1780—1846). Der beiden andern Predigt ist durchaus literarisch, Tholucks aber ist durchaus mündlich. Der ganze Mensch ringt und strebt nach einem Wort; eine feurige Natur, für die es charakteristisch ist, daß er das Wünschen des Menschen für das sicherste Zeugnis seines Wesens erklärt. Und nun findet er das Wort, es bricht hervor mit vulkanischer Kraft als Schlußglied einer „mächtig drängenden Gedankenbewegung." So mündet die Tendenzrede, die pädagogische Absicht, das Streben nach bewußter Anleitung des Volkes zu bestimmten religiösen oder politischen Idealen zuletzt in jener Freude an dem pathetischen Moment, an dem individuellen, tief gefühlten Erlebnis, auf das jetzt alles hindrängt.

Drittes Kapitel:
Die Erweiterung des poetischen Horizonts

In der Tendenzdichtung, in der Agitationsrede und Bekehrungspredigt fanden wir das Moment der Flucht aus der Wirklichkeit. Mit leidenschaftlichem Begehren versetzen die Kämpfer sich in eine bessere Zeit, und der Augenblick, in dem sie, pathetisch erregt, diese im Vorgefühl schon genießen, ist ihnen der Lohn für so viel vergebliches Ringen und hoffnungsarmes Wirken.

Der Gegenwart will man entfliehen, die trostlos um diese Patrioten liegt; und doch will man nicht zurück in das Reich, wo die reinen Formen Goethes und Schillers wohnen. Man will Deutschland vergessen, Deutschland wie es ist; gerade aber bei den Bedeutendsten tritt aus dem Wunderspiegel plötzlich das ersehnte Bild einer gesteigerten und veredelten deutschen Gegenwart hervor.

Der Gegenwart selbst sich zu freuen, zeigten nur wenige sich fähig. Die schwäbische Schule sogar, deren Partikularismus aus den heimischen Blumenfenstern nicht über die Dorfstraße hinweg blicken mochte, erfaßte die Wirklichkeit nicht etwa mit dem kräftigen Realismus eines Hermann Kurz, nicht einmal mit dem stilisierenden Berthold Auerbachs, sondern suchte sich aus Landschaft und Geschichte die malerischen Flecken zusammen, um aus ihnen ein idealisiertes Schwaben zu komponieren. Gleichzeitig gingen überall Zeichner und Erzähler auf die Suche, um ein „malerisches Westfalen“, Thüringen, Rheinland zu schildern. Die abenteuerlichen Formen der Sächsischen Schweiz wurden berühmt, charakteristische erratische Blöcke der Gebirgsnatur im Flachlande; vor allem aber ward der Rhein der symbolische Vertreter deutscher Landschaft. Die Physiognomie des ganzen Landes wagte man noch nirgends zu erfassen: auf die poetischen Partien sah man es ab, mit denen man es Sorrent und Venedig gleich zu tun hoffte. Einem Schüler Uhlands, Karl Simrock (1802—1876), Germanist und Dichter wie er, ist es vor allen gelungen, unsere schönste Flußlandschaft mit dem ganzen Zauber romantischer Poesie zu umspinnen. Für berühmte Punkte war ihm sein Freund Heine vorangegangen, so daß wir hier die Verbreiterung des poetisch bearbeiteten Gebietes besonders deutlich wahrnehmen.

Isolierte und isolierende Momente sucht auch die Heimatskunst auf, die an verschiedenen Stellen eifrig gepflegt wird: in Straßburg und Frankfurt oder Gießen und Darmstadt, in Hamburg und in Berlin. Die Lokalposse und die Dialektpoesie gedeihen. Aber trotz der persönlichen Leistung des Frankfurters Karl Malß (1792—1848) mit seinem „Alten Bürgerkapitän“ (1820) und

vor allem des Darmstädters Ernst Elias Niebergall (1815—1843) mit seiner glänzenden Charakterstudie „Der Datterich" (1841), die man mit G. Hauptmanns „Kollegen Crampton" verglichen hat; — nur da, wo eine wunderbare Verkettung günstiger und ungünstiger Momente auch die Anspruchsvollsten auf dem Boden dieser Überlieferungen festgehalten hatte, erwuchs aus dem Lokalstück ein Drama von klassischer Bedeutung: in Österreich. Hier aber waren auch die Vorbedingungen andere: zu dem Naturalismus aller Lokalpossen fügte das Wiener Theater das Element des Zaubers.

Das ist nun freilich die mächtigste Fee von allen, die aus der Alltagswelt entführen. Sie wirkte noch immer nach in den Märchendichtungen Fouqués und anderer Romantiker; ihr ergab sich, von der Zeit mit Jubel begrüßt, ein charakteristischer Nachfahr der Romantik und der Wielandischen, mit Märchen ironisch spielenden Vorromantik. An ihm wurden dabei die Gefahren dieser künstlichen Selbstverzauberung, dieses Rollenspielens besonders sichtbar, die die goldene Harmlosigkeit eines W. Müller spielend überwand.

Ernst Schulze (1789—1817, aus Celle) hat in seinen wunderlich verfädelten Liebeswirren die Sophistereien neuester Liebespsychologie zuerst durchgemacht. In seiner kühlen Pose oder künstlichen Verliebtheit zeigt er schon die allermodernste Manier, in sich selbst Jagd auf psychologisch merkwürdige Momente anzustellen. Aber als Dichter war er ganz in der Art seiner Zeit befangen: die „Bezauberte Rose" (1818) mit ihrem süßen Wohlklang und ihrer weichlichen Zeichnung, mit dem spielenden Verweben allegorischer Zauberei und wirklichen Erlebnisses hat deshalb so großen Erfolg gehabt, während das einfachere „Poetische Tagebuch" (1819) mit den nicht minder wohlklingenden Versen kaum Beachtung fand. Ihn selbst traf der Preis, den seine allegorische Dichtung bei einem Preisausschreiben erhielt, nicht mehr am Leben. Das falsche Dichterideal der Romantik hatte sein Leben zerrüttet: die Überschätzung des „poetischen Erlebnisses", das Stilisieren der eigenen Persönlichkeit, der Mangel an Ehrfurcht vor der schlichten Wirklichkeit.

Ernst Schulze, der freiwillige Jäger der Freiheitskriege, flüchtete sich aus der Wirklichkeit in eine süße, ja süßliche Traumwelt. Glücklicher nahm Wilhelm Müller den entgegengesetzten Weg: diesen Musterschüler der Romantik zwang die Wirklichkeit in ihren Dienst. Wie Platen, wie Uhland und Chamisso ward er durch die aufregende Not des Tages vom Spiel mit schönen Formen zur Tendenzpoesie aufgerufen.

Wilhelm Müller (1794—1827) gehört zu den wenigen deutschen Dichtern, die aus dem Handwerkerstand hervorgingen; für seine echt volkstümliche Poesie war dies vielleicht nicht ohne Bedeutung. Am 7. Oktober 1794 zu Dessau als Sohn eines Schuhmachers geboren, ward er sorgsam, aber ohne

Pedanterie erzogen. 1813 nahm auch er als freiwilliger Gardejäger am Kriege teil und blieb von da ab in Berlin in Verbindung mit den Kreisen, die sich für ältere deutsche Literatur und Sprache interessierten.

Auch war der junge Philolog mit einer ganzen Schar jüngerer Dichter zu einem Bunde zusammengetreten. In diesem Berlin, das gerade damals anfing so beharrlich als die Stadt der Unpoesie, der trockenen Ironie, des Nikolaitismus verschrien zu werden, stifteten Wilhelm Hensel, der Schwager Felix Mendelssohns, Wilhelm Müller und einige adelige Dilettanten einen romantischen Sängerkreis, dessen „Bundesblüten" (1816) in Verskünstelei und Schauerromantik so „unberlinisch" wie möglich glänzen. Bald folgt ein neuer Bund. Im Hause des späten Klopstockianers Stägemann (1763—1840), den wir wiederholt als Vermittler zwischen älteren und neueren Dichtergenerationen treffen, bildete dessen Tochter Hedwig (1800—1891) den lieblichen Mittelpunkt, eine poetische Erscheinung, die in ihrer altdeutschen Tracht, mit dem vollen blonden Haar wohl Fouquéschen Träumen von Ritterfräulein zum Leben helfen konnte. Um Hedwig von Stägemann nun bildete sich ein Liebhabertheater seltsamster Art. Es galt, das wirkliche Leben in ein poetisches Spiel zu übersetzen. Der Salon wandelte sich für die Phantasie der Beteiligten in einen Wald; die Tochter des Hauses wird „Rose, die schöne Müllerin", Wilhelm Hensel spielt den Jäger, Wilhelm Müller die Rolle, die ihm sein Name anwies. Jeder spielt nun aus dieser Verkleidung heraus in Liedern, die der begabte Komponist Ludwig Berger in Musik setzte.

Aus so romantischen Stimmungen gingen die „Müllerlieder" (1818) unseres Dichters hervor. Hier ging die Saat der Romantik blühend auf. Sie hatte gelehrt, man solle sich die einfachen, schlichten Töne des Volkes aneignen, solle herausdichten aus der Seele des Volkes. Sie hatte auf den unschätzbaren Reichtum unserer älteren Poesie hingewiesen, und neben dem eigentlichen Volkslied hatte das „Wunderhorn" auch das „Gesellschaftslied" des siebzehnten Jahrhunderts ausgegraben, das sozusagen ein Volkslied für engere Kreise war. Solche Gesellschaftslieder hat Wilhelm Müller fortan fast ausschließlich verfaßt: Gedichte aus den Papieren eines reisenden Waldhornisten (1821), Wanderlieder (1823), Tafellieder für Liedertafeln (1823). In ihnen wurzelt seine Bedeutung, wenn auch bei seinen Lebzeiten die politische Tendenzdichtung seiner „Lieder der Griechen" (1821) seinen Ruhm begründete. Kaum von noch einem Dichter werden soviel Gedichte wie von ihm gesungen: „Wenn wir durch die Straßen ziehen", „Es lebe, was auf Erden stolziert in grüner Pracht", „Im Krug zum grünen Kranze"; und dann die Lieder der „Schönen Müllerin", schon 1824 von Franz Schubert komponiert. Schubert (1797—1828) gehört zu Wilhelm Müller wie Schumann zu Heine; die Leichtigkeit

der Produktion, die Lust und Kunst, sich in fremdes Fühlen zu versenken, die anspruchslos-heitere Liebenswürdigkeit des Wiener Liedermeisters sind auch dem Sänger der Müllerlieder eigen.

Zum erstenmal, seit es eine deutsche Literatur gibt, verbreitete sich von Berlin aus über das ganze Reich in raschen Siegeszügen eine in der künftigen Reichshauptstadt entstandene Poesie. Nicht Lessing oder gar Ramler, nicht Tieck oder Fouqué hatten dies erreicht: später ist es erst wieder Bettinen gelungen. In der angeblichen „Hauptstadt der Unpoesie" gruppiert sich um den Sänger der Griechenlieder Romantik und poetische Teilnahme und poetische Lebensauffassung in hundert Gestalten. Ich erwähnte schon den Kreis Stägemanns, erwähnte Wilhelm Hensel. Dieser führt in den glänzenden Kreis der Familie Mendelssohn hinein, für deren hochgespannte geistige Ansprüche und für deren vornehme Lebenskunst die schöne Briefsammlung zeugt, die Wilhelms Sohn Sebastian Hensel der deutschen Lesewelt geschenkt hat („Die Familie Mendelssohn", 1879).

Neben Wilhelm Hensel steht Luise Hensel (1798—1876), seine Schwester, eine Predigerstochter aus dem märkischen Torfdörfchen Linum. Sie besitzt die kindliche Frömmigkeit Eichendorffs, aber nicht ohne einen Funken von der verzehrenden Unruhe Annettens. Der erste Katholik, den sie kennen lernt, ist (1818) — Clemens Brentano; und — sie, die Protestantin, vollendet seine Bekehrung zum Glauben. Ende desselben Jahres tritt sie dann selbst zur katholischen Kirche über und hat als eine Art weltlicher Nonne in treuester Hingebung an ihren Glauben still und wohltätig ein langes Leben verbracht. In frommer Demut vergleicht sie sich einmal selbst mit einem häßlichen kleinen Krug, in den schöne Blumen gesteckt seien: Gottes besondere Gnaden; es war vor allem die Gnade, daß ihr jedes Gebet zum Gedicht, jedes Gedicht zum Gebet ward.

Aber auch sie trieb es aus der Welt, in die müde Stille des Kirchenwinkels, wo sie kniete. Und eine gläubige Andacht ist die letzte Zuflucht auch für den Philosophen dieser Zeit, der charakteristischer als einer die Welt negiert, die seine philosophische Künstlernatur unbefriedigt läßt.

So gehört Arthur Schopenhauer (1788—1860) in diesen Zusammenhang. Der eigentliche Philosoph der Romantik — denn Schelling ist vielmehr ein romantischer Philosoph als ein Philosoph der Romantik zu nennen — zieht er hinter den Romantikern her wie die Reue hinter der Tat; denn es ist eine zornige, ungebärdige Reue, die alle Weltschöpfungsträume und alle Welten mit Groll, ja mit Ekel von sich wirft.

Wie eng Schopenhauers philosophisches System mit dem ganzen Geist der Romantik zusammenhängt, ist hier nicht zu zeigen. Einige Punkte springen

ja ohne weiteres ins Auge: die Überzeugung, diese Welt sei nur ein Schattenspiel, das mit seiner Buntheit eine tiefere Einheit verdeckt; die Begeisterung für das Genie und den Heiligen, für die Künste und insbesondere für die Musik, die das Weltgeheimnis am unmittelbarsten ausspreche; die Abwehr hergebrachter Morallehren; die Schwärmerei für Indien; der heftige Widerspruch gegen die Gegenwart, ihre Wissenschaft, ihre Literatur. Hier wurzelt denn auch Schopenhauers wilder Haß gegen die „Philosophieprofessoren", sein überschäumender Grimm gegen Fichte, Schelling, Hegel.

Schopenhauer hat aber nicht nur als Philosoph, sondern auch als Stilist in die Entwickelung unserer Literatur eingegriffen. Den Philosophen des Altertums, ja noch des Mittelalters, und wieder einem Bacon, Descartes, Spinoza war die Ausarbeitung ihres Systems zu der runden klaren Vollkommenheit eines übersichtlichen Mikrokosmus selbstverständlich gewesen. Aber bei uns hatte dafür höchstens noch Leibniz eine Empfindung. Schelling behandelte die Sprache, nach Scherers Ausdruck, „mit einer dunklen Anmut", Hegel „mit vollendeter Barbarei". Schopenhauer gab der Kunst der Darstellung endlich wieder ihr Recht, und er färbte ihre Klarheit zugleich mit einer lebhaften Subjektivität, die bei Dühring und Nietzsche fruchtbar weiter wirkte.

Diese beiden Formen der Weltflucht: das stille Eingraben in die heimatliche Ecke — und den kühnen Flug der Phantasie in die Traumwelt, wir finden sie vereint bei den beiden großen Dichtern Österreichs. Ja, auf diesem klassischen Boden der Zauberposse zeigt selbst ein Kleinerer beide Elemente vereinigt: Joh. Nep. Vogl (1802—1866), mit seinen zahllosen Balladen und seiner Vorliebe für das Gespenstische; oder Josef Christian Frh. v. Zedlitz (1790—1862), ein Wiener Spätromantiker, dessen romantisches Trauerspiel „Turturell" Platens gerechten Spott herausforderte, der aber mit seinem „Soldatenbüchlein" (1849), einem freilich kümmerlichen Produkt ehrlicher Loyalität, sich auf den Boden der österreichischen Tradition stellte und in seiner einzigen bedeutenderen Leistung, den „Totenkränzen" (1827) „den festen Mut, die Wirklichkeit zu tragen" zu verherrlichen wagt. Mit dieser tapferen Wendung aus idealistischem Enttäuschungspessimismus zum entschlossenen Leben in der wirklichen Welt erhebt sich Zedlitz über sich selbst. In der Inspiration großer Toten ist der eklektische Durchschnittsdichter einmal zum Propheten geworden und zum Verkünder einer Wahrheit, die seine Zeit noch nicht begreifen wollte.

Auch nicht die beiden großen Dramatiker Österreichs. Auch für sie ist die Schlußmoral ihrer Weltbetrachtung: Lebe außerhalb der Welt! Die Wirklichkeit ist zu schwer für ein edles Herz. Mag Raimund die ideale und die reale Welt im Spiel verschmelzen, mag Grillparzer sie schroff einander gegenüber-

stellen — ihr Endwort bleibt immer der Ruf Rustans im „Traum ein Leben“:

> Breit' es aus mit deinen Strahlen,
> Senk' es tief in jede Brust;
> Eines nur ist Glück hienieden,
> Eins: des Innern stiller Frieden
> Und die schuldbefreite Brust!
> Und die Größe ist gefährlich,
> Und der Ruhm ein leeres Spiel;
> Was er gibt, sind nicht'ge Schatten,
> Was er nimmt, es ist so viel!

Beide sind sie Dichter der Entsagung; beide sind sie Dichter der Lebensflucht. Melancholisch ist der eine, verbittert der andere gestorben — beide unter Erfolgen und Triumphen. Das Leben hat sich an ihnen für ihre Verachtung gerächt.

Raimund und Grillparzer sind ein untrennbares Paar. Beide Wiener durch und durch, beide von der erstaunlichsten Sicherheit der Bühnenbeherrschung, beide dankbare Bewunderer der Musik und selbst Komponisten, beide der packendsten Anschaulichkeit und des märchenhaftesten Zaubers Herr, beide witzig und beide ehrgeizig — beide nur hier, nur jetzt, nur so möglich, wie sie waren. Beide sind dem deutschen Publikum noch lange nicht das geworden, was sie ihm sein sollten; und vor allem in Norddeutschland verhält man sich gegen sie noch immer so spröde, wie in ihrer Heimat gegen den dritten großen Dramatiker nach Schiller: Heinrich v. Kleist.

Ferdinand Raimund (1790—1836, aus Wien) gehört zu der geringen Zahl naiver Genies in der deutschen Literatur. Ganz und gar ist er aus dem Theaterleben hervorgegangen, und vielleicht hat gerade dies ihn in einer Zeit, in der die Dichter so gern im Leben Rollen spielten, vor jeder Affektation bewahrt. Wie so viele Humoristen: Brentano, Glaßbrenner, Fontane, sollte er als Lehrling in ein Geschäft und ertrug es nicht: er wollte auf die Bühne. Seine schwere Zunge hindert ihn; er weiß ihrer Herr zu werden und wird achtzehnjährig bei einer wandernden Truppe engagiert, 1813 faßt er endlich auf dem Wiener Theater festen Fuß und wird bald ein gefeierter Schauspieler, der sich auch in tragischen Rollen versucht, vor allem aber in der einheimischen Zauberposse glänzt. Die Schauspieler waren dort großenteils zugleich selbst Autoren, wohin schon die Gewohnheit des Improvisierens leitete; nach Raimund ist sein Gegner und Nachfolger Nestroy ebenso aus der Praxis hervorgegangen. Den schüchternen Raimund bringt erst ein Zufall zum Dichten; es entsteht (1823) „der Barometermacher auf der Zauberinsel“. Der Erfolg ermutigt ihn; rasch folgen „der Diamant des Geisterkönigs“ (1824), „der Bauer

als Millionär" (1826), dann mit geringerem Beifall „die gefesselte Phantasie" (1826), „Moisasurs Zauberfluch" (1827). Ganz Wien jubelte aber wieder dem „Alpenkönig und Menschenfeind" (1828) zu. Dann kam Raimunds schwerster Mißerfolg, „die unheilbringende Krone" (1829) — und sein größter Sieg, „der Verschwender" (1833). Aber während dies Stück ganz Deutschland mit dem Namen des Dichters erfüllte, nachdem der Schauspieler schon vorher auf weiten Gastreisen Ruhm geerntet hatte, steht der Neid vor der Tür und verletzt das empfindliche Gemüt des Dichters mit bitteren Spottworten. Nestroy, dessen abgrundtiefe Frivolität ihm verhaßt war, beginnt ihn von der Bühne zu verdrängen. In der „Gesellschaft" hatte der Ehrgeizige keinen Platz: hatte dem Komödianten doch sogar der Vater seiner Geliebten die Schwelle verboten; seit seine Ehe gelöst war, lebte er ohne den Segen der Kirche mit ihr zusammen. Die Menschenfeindlichkeit seines „Rappelkopf" wird über ihn mächtig. Als ihn ein Hund biß, hielt er ihn, mit Recht oder Unrecht, für toll und erschoß sich; am 5. September 1836 starb er. Die Bevölkerung ehrte den Dichter Wiens durch weite Beteiligung an seinem Begräbnis.

Raimund hat nirgend etwas Neues geschaffen. Die Gattung, die er auf die Höhe führte, die Wiener Märchenoper, war längst schon in Blüte. Für seine Erfindungen, für seine Gestalten konnte Sauers treffliche Biographie überall einheimische Vorgänger nachweisen. Aber was er anfaßte, adelte er. Das war das Neue, daß ein echter Dichter diese alten Gegenstände, wie sein Barometermacher, mit dem Zauberstab in Gold verwandelte.

Raimunds Technik ist einfach genug: es ist eben die hergebrachte der Märchenposse oder Märchenoper. Man könnte es die Technik der Schicksalskomödie nennen. Ein Zauberspruch wird ausgesprochen, gern an irgendein Attribut geheftet, und seine Erfüllung oder Aufhebung wird an eine Bedingung geknüpft. Nun ist aber dies das poetisch Schöne, daß diese Bedingungen, sie mögen noch so phantastisch klingen, nur Steigerungen einfacher psychologischer Wahrheiten sind. Der treue Diener Florian hat als eine ehrliche, brave Seele eine sichere Witterung für Wahrhaftigkeit oder Unwahrhaftigkeit jeder Persönlichkeit, der er begegnet; das wird nun zu der höchst ergiebigen Formel gesteigert, daß es ihn in allen Gliedern reißt und zuckt, wenn die Jungfrau, die sein Herr an der Hand faßt, schon einmal gelogen hat. Oder: auf eine im Grunde gut geartete Natur, die sich nur durch Mangel an Selbstzucht hat verwildern lassen, wird es gewiß tiefen Eindruck machen, wenn sie plötzlich an einem anderen das Abbild der eigenen Fehler gewahr wird. Diese Erfahrung wird ins Märchenhafte gehoben, indem Rappelkopf, der Menschenfeind, sich seinem eigenen Ebenbild gegenübersieht. Das vielbeliebte Motiv des Doppel-

gängers und des Gestaltentausches erhält so bezeichnenderweise bei Raimund pädagogische Verwertung; denn die erzieherische Absicht liegt ihm wie Grillparzer im Blut. Wie psychologisch sicher führt er nun aber diese Erfindung aus! wie Rappelkopf sich in seinem Ebenbild erst recht gut gefällt, dann doch zögernd hinzusetzt: „Ein wenig rasch bin ich, das ist wahr"; wie er dann ausruft: „Nein, das ist nicht mein Ebenbild! Der übertreibt." Welcher Mensch, der etwa eine große Nase hat, wird bei dem ähnlichsten Porträt nicht zuerst ebenso urteilen?

Es war ungefähr von 1810—1830 ein vielbeliebtes Spiel in der gebildeten Gesellschaft, Scharaden und Sprichwörter aufzuführen. Von da dringt die Mode in die Poesie. Wir sagen etwa sprichwörtlich: „Zwischen Lipp- und Kelchesrand —"; Grillparzer im „Traum ein Leben" läßt das wörtlich Wahrheit werden. Genau so sind die Zaubertaten bei Raimund in der Regel nur ins Leben umgesetzte Metaphern. Wurzel, der Millionärbauer, wird „von der Jugend verlassen" und „von der Hand des Alters niedergedrückt"; der Verschwender ist bereit, ein Jahr aus seinem Leben hinzugeben — und nun tritt dies Jahr, eine wundervolle Erfindung, als Bettler vor ihn. Aber jene Metaphern drücken doch eben selbst nur in bildlich-summarischer Weise eine Erfahrung aus, die bei Raimund wieder in ihre volle ursprüngliche Anschauung zurückkehrt. Und wie nun Wurzel mit wehmütigem Humor schildert, was für ein schlimmer Korporal die Zeit sei, wie ist da jedes Wort poetische Versinnbildlichung!

Raimund faßt also die Zauberwelt ganz menschlich auf; oder vielmehr er läßt ihre Gesetze von denen unserer Welt nur durch die raschere Wirkung über Raum und Zeit verschieden sein. Der hier sonst langsam zusammensinkt, bricht nun bei einer Berührung des Alters zusammen und wird „ein Aschen"; in einem Augenblick stürzen die Paläste ein oder erheben sich. Das ist altes Märchenrecht; und wie es längst auf der Wiener Bühne Sitte war, nutzt Raimund es zu effektvollen Überraschungen aus; die Wunder werden durch die Kunst der Maschinerie Wirklichkeit für den Beschauer.

Daß es aber in der idealen Welt auch nicht viel besser hergeht als bei uns, ist auch alte Tradition; schon die Scherzlegenden des Mittelalters bringen den Türschlüssel und den Schusterschemel, schleppen Eifersucht und Ärger in den Himmel. So versteht auch Raimund das Reich der Feen, Geister und Genien aufs liebenswürdigste zu verwienern. Wunderhübsch hat Kralik seinen orbis terrarum beschrieben: eine Alpenlandschaft mit weißen Gletschern und grünen Matten in der einen Ecke, gegenüber eine indische Tropengegend mit Palmen, Aloen und Sonnenschein, in der Mitte aber Österreich. Was ihm vor allem das Herz seines Publikums gewann, war eben, daß man schließlich den Ein-

druck hat: im Grunde leben wir immer noch in der besten aller Welten. So gut wie im Geisterreich hat man es auf Erden noch alle Tage; und je weniger einem die Genien schenken, desto glücklicher ist man. Hier kehrt jene Lehre wieder, daß aller Glanz Unglück sei. Der Millionärbauer, der Verschwender sind in der armen Hütte glücklicher als im prächtigen Palast, und selbst die verwahrloste Familie im „Alpenkönig“ übergoldet ein Glanz, der den reichen Menschenfeind beschämt.

Allmählich freilich dringt die Melancholie des Dichters auch in seine Werke; aber ein sanfter Humor hält sie in Schranken. Seine Stimmung macht sich dann in jenen rührend schlichten Liedern Luft, die wie die Gedichte in Eichendorffs Novellen nur die melodischen Obertöne zum Text der Handlung sind; das Aschenlied, Valentins Hobellied, „Brüderlein fein“, „So leb' denn wohl, du stilles Haus“. Nicht mit Unrecht hat man deshalb Raimund Österreichs größten Volksdichter genannt. Er gab dem Volk nur wieder, was er von ihm empfangen hatte, wie Alfred v. Berger ihm nachrühmt:

> Er war ein Stück der Scholle, die ihn nährte,
> Ein Teil des Volkes, dessen Kind er war,
> Und Volk und Heimat hat in ihm gedichtet.

Ist Raimund vom Scheitel bis zur Sohle ein Sohn der volkstümlichen Dichtung, so hat kein Dichter in unserem Jahrhundert sich dieser schroffer und unversöhnlicher entgegengestellt als Grillparzer. Nicht zu seinem Heil.

Franz Grillparzer ist am 15. Januar 1791 zu Wien geboren, der Sohn eines in traurigen Verhältnissen lebenden Advokaten. Seine Mutter, an der er mit Zärtlichkeit hing, scheint sich in einem Wahnsinnsanfall das Leben genommen zu haben; ein Bruder stand dem Wahnsinn einmal nahe. Grillparzer selbst war eine durchaus leidenschaftliche Natur, bis in seine innersten Tiefen aufgeregt, voller Ehrgeiz, voll heftiger Sinnlichkeit, zu wildem Zorn geneigt; aber er weiß sich zu beherrschen bis zur Selbstvernichtung. Er unterdrückt sich mit einer gewissen asketischen Wollust; fühlt er sich zurückgesetzt, so klagt und schilt er freilich, aber die unaufhörliche Vergegenwärtigung dieser Zurücksetzungen erfüllt ihn gleichzeitig mit einer gewissen Behaglichkeit der Selbstkasteiung. Man vergesse nicht, in welcher Luft er lebte. Dies Wien, dies „Capua der Geister“, wie er es nannte, die „Feststadt“ des Wiener Kongresses, dies glückselige gemütliche Wien, das Raimund so gern als das eigentliche Paradies darstellte — sein Geisterreich ist nur eine Parodie der Kaiserstadt —, dies Wien ist zugleich die Hauptstadt einer starken asketischen Bewegung. Hier hatte der jetzt eben (1909) heilig gesprochene Redemptoristenpater Hoffbauer (1751—1820), ein Bäckergesell, den die religiöse Leidenschaft mitten in der glänzenden Landschaft Italiens in die Einsiedelei gejagt

hatte, einen Kreis von Büßern um sich versammelt, darunter den Hofprediger Veith (1788—1876), einen getauften Juden, der früher auch Sing- und Schauspiele gedichtet hatte. Unaufhörlich schallte es aus dieser Gruppe in das lebenslustige Wien hinein: „Trage! dulde! büße!", wie Medea dem Jason zuruft. Es war eine natürliche Reaktion. Ein Kind dieser Zeit war Grillparzer. Seine überkochende Leidenschaftlichkeit begehrt nach Zügelung, nach Bändigung, selbst nach der Peitsche geistiger Kasteiung. Das schafft seine Weltanschauung. Er liebt die Seelen von überströmender Lebenskraft, Jaromir und Berta in der „Ahnfrau", Phaon in der „Sappho"; Hero steht ihm näher als der weise Priester, und fast ist Otto von Meran ihm lieber als Bancban. Wo er Lebenskraft sieht, ruft er wie sein Kaiser Rudolf über Erzherzog Leopold:

> Ein verzogner Fant,
> Hübsch wild und rasch, bei Wein und Spiel und Schmaus,
> Wohl selbst bei Weibern auch, man spricht davon.
> Allein er ist ein Mensch.

Das treibt den weisen König in die Arme der Jüdin von Toledo; das zieht Libussa von der Zauberburg herab. — Aber nun zwingt sich Grillparzer, diesen Naturen überall Unrecht zu geben. Der Kluge, Verständige siegt, oder mindestens besiegt er die Leidenschaftlichen: Jason die Medea, der Priester die Hero. Sie haben alle etwas vom Philister, diese klugen Leute Grillparzers, auch Rudolf von Habsburg, am schlimmsten Bancban. Sie sollen es haben. Der Dichter will die wollüstige Befriedigung haben, daß der leidenschaftliche Ansturm scheitert nicht an Göttern, nein, an Philistern. Hart ist er der tragischen Auffassung seiner Zeit entgegengetreten, die in dem Sieg der „Freiheit" über die „Notwendigkeit" die Aufgabe des Trauerspiels sah. Ganz im Gegenteil! ruft er: die Notwendigkeit soll siegen. Das ist ihm das Erhebende, daß eine ewig dauernde Gesetzmäßigkeit über aller Willkür steht:

> Ich sehe rings in weiter Schöpfung Kreisen
> Und finde üb'rall weise Nötigung.
> Der Tag erscheint, die Nacht, der Mond, die Sonne,
> Der Regen tränkt dein Feld, der Hagel trifft's,
> Du kannst es nützen, kannst dich freuen, klagen,
> Es ändern nicht. Was will das Menschenkind,
> Daß es die Dinge richtet, die da sind?

Man hat seine politische Haltung inkonsequent gescholten; mit größtem Unrecht. Der Altösterreicher sah die Willkür des vormärzlichen Regiments und forderte Reformen; die Revolution kam — er sah die Willkür der Massen und verlangte ihre Bändigung. Was in ihrer Bewegung groß und edel war, das übersah er freilich. „Genial", „originell" — es sind ihm verhaßte Worte,

nicht bloß wegen ihres romantischen Mißbrauchs, sondern weil sie Verhöhnung der heiligen Tradition bedeuten. „Die Bräuche soll man üben, sie sind gut", sagt nicht bloß der kurzsichtige Priester in „Hero"; nicht bloß der schlaffe Rudolf im „Bruderzwist" denkt so; nein, die weisen Prophetinnen in „Libussa" selbst verkünden es:

> Ein Einz'ges ist, was Meinungen verbindet:
> Die Ehrfurcht, die nicht auf Erweis sich gründet.
> Der Sohn gehorcht, gab sich der Vater kund,
> Den Ausspruch heiligt ihm der heil'ge Mund.

Wahrt aber Grillparzer für die Naturen von überschäumender Lebenskraft eine geheime, mühsam bekämpfte Vorliebe, so sind die ihm ganz verhaßt, die ohne eigene Kraft Sklaven der Sinnlichkeit sind; gebunden, aber nicht von der höchsten Macht; dem Willen gehorchend, aber einem dumpf instinktiven. Sie sind die „Barbaren", die immer wieder den geläuterten Menschen wie ein wildes Heer gegenübertreten: die Räuber in der „Ahnfrau", die Kolcher im „Goldenen Vlies"; selbst ihre halb unartikulierte Sprache kennzeichnet sie als Halbmenschen: Aietes, Galomir, Isaak in der „Jüdin". Sie müssen ganz hinab, vernichtet, verspottet, beraubt werden; sie sind die ewige Gefahr der Humanität.

Dieser stete Kampf zwischen der in ihm lebenden irdischen Begier und dem anderen Geist, der sich vom Dunst zu den Gefilden hoher Ahnen hebt, diktiert auch der Technik des Dichters ihre Eigenart. „In mir leben zwei völlig abgesonderte Wesen. Ein Dichter von übergreifender, ja sich überstürzender Phantasie, und ein Verstandesmensch der kältesten und zähesten Art." Er schreibt in fieberhafter Hast, wie gepeitscht, die „Ahnfrau" in wenigen Tagen nieder, in sein Zimmer eingeschlossen, ohne zu essen und zu trinken, als sagten ihm unsichtbare Mächte die Verse vor, die er hinwirft. Und dann schreibt er „Sappho" und ist stolz auf die sorgfältige und eingehende Berechnung jeder Szene. Die verschiedene Beanlagung der altbürgerlich-soliden Familie des Vaters und der künstlerisch-leidenschaftlichen der Mutter hat sicher ihren guten Anteil an dieser inneren Doppelheit.

Es war also keine „Ironie des Schicksals", es war fast Naturnotwendigkeit, daß der Dichter der „Ahnfrau" eine dürftige Beamtenlaufbahn führte. So dürftig hätte sie nicht zu sein brauchen; das trockene Handwerk aber war für ihn Bedürfnis. Er machte eine sehr langsame Bahn durch, fiel in Ungnade, weil er in einem Gedicht auf den „Campo vaccino" in Rom die Entfernung des Kreuzes aus den Ruinen des Kolosseums gefordert hatte, was Gotteslästerung bedeuten sollte, und ward zweimal bei der Beförderung übergangen, das zweitemal besonders schmerzlich um des jungen, hoher Konnexionen genießen-

den Dichters Friedrich Halm willen. 1856 trat er in den Ruhestand und lebte in ärmlicher Einfachheit, vier Stockwerke hoch:

> Dort tritt man in ein kleines Gemach, das einzige Fenster geht nach dem Hofe, ein Bücherschrank füllt die Wand gegenüber. Die Bibliothek ist nicht groß, aber auserwählt. Eine Tür führt in das Wohnzimmer Grillparzers. Es ist nicht eben groß und hat zwei Fenster nach der Spiegelgasse, die Lage ist gegen Abend, es kommt also erst nachmittags die Sonne hinein. Dieses Zimmer umschließt seine ganze Existenz, das Bett, ein Sofa geringerer Sorte, ein Klavier, Schreib- und Waschtisch.

Das ist gewiß nicht glänzend; und statt der mittelmäßigen Zigarre, die er nach Laubes Urteil rauchte — die Patriarchen in Berlin und Neuseß rauchen aus langen Pfeifen, der Junggesell in Wien nimmt schon dafür die Zigarre —, hätte man ihm eine bessere gönnen mögen. Einen Grund, die ungerechte Welt anzuklagen, sehe ich doch auch hier nicht. Die Welt gab ihm, was er am heißesten verlangte: „Mäßigung dem heißen Blute". Ohne diese Beamtentätigkeit, ohne diese Enge der Existenz wäre Grillparzer vielleicht, wahrscheinlich wie Brentano, seiner Genialität zum Opfer gefallen. Der Philister in ihm hat den Künstler gerettet.

Kaum ist noch etwas von seinem Leben zu erzählen. Eine Orientreise durch Ungarn nach Stambul (1843) hat, soviel wir sehen, in seinem Leben oder Dichten keine Spuren hinterlassen, ein Reisetagebuch voll anschaulicher Schilderung ausgenommen; weniger noch hat die Reise nach Paris und London (1836) zu bedeuten. Viel wichtiger waren die Schicksale seiner Dramen für ihn. Nach der „Ahnfrau" (1817) berühmt, nach der „Sappho" (1818) gefeiert, schritt er zu den großen realistischen Märchendramen „Das goldene Vlies" (1821) und „Der Traum ein Leben" (1834) fort. Sein erstes historisches Drama, „König Ottokars Glück und Ende" (1823), erweckte stürmische, aber nicht anhaltende Teilnahme; der Regierung war das feurig habsburgische Stück, ein würdiges Gegenbild zum „Prinzen von Homburg", bedenklich, weil die Deutschen zu stark über die Tschechen siegten, und sie ließ es vom Repertoire verschwinden. „Ein treuer Diener seines Herrn" (1828) erregte großen Beifall — und wieder Bedenken beim Kaiser. Kaiser Franz fürchtet, die allzu heftige Loyalität könne Opposition erregen; vor allem: er findet Empörung sogar auf der Bühne stets bedenklich. Man will es dem Dichter abkaufen und dann vergraben; man will es verbieten; schließlich läßt man es wieder leise verschwinden. Grillparzer war kurz vorher (1826) in Weimar gewesen; Goethe nahm ihn so freundlich auf, daß Grillparzer in Tränen ausbrach. Er war durch die Gunst der Dichter und Kritiker nicht verwöhnt! Mit Recht betont Laube, daß in Tiecks vielen Theaterkritiken Grillparzer nicht mit einer Zeile erwähnt wird, hebt er Urteile des romantischen Ästhetikers

Solger sowohl als des realistischen Musikers Zelter hervor, die sich von jedem Verständnis unseres Dichters unberührt zeigen. Noch war ihm sein Wien geblieben und das Burgtheaterpublikum, das er in dem satirischen Gedicht „die Bretterwelt“ erst mit so blutigem Hohn und schließlich doch versöhnlich schildert. „Des Meeres und der Liebe Wellen“ (1831) erregte im Publikum mancherlei Kritik, die den Dichter nur um so mehr verstimmte, weil er sie zum Teil berechtigt fand. Das Märchendrama „Der Traum ein Leben“ (1834) wurde volkstümlich. Da gibt er ein Lustspiel auf die Bühne: „Weh dem, der lügt“ (1838) — und auch diese Richter verlassen ihn. Unter Hohngelächter fällt es durch. Tiefgekränkt zieht der Dichter sich zurück; nur ein Fragment der „Esther“ läßt er noch einmal auf die Bühne, nicht ohne geheime Freude über dies Anstacheln der Begier nach mehr. Doch hat wohl der erfahrene Psycholog Laube recht, wenn er meint, neben dem Groll habe mangelhaftes Selbstvertrauen gearbeitet. Grillparzer fürchtete eine neue Niederlage. 1849 kommt jener große Dramaturg nach Wien. Er zieht den fast vergessenen Dichter wieder auf die Bretter, freilich nur mit den älteren Stücken. Allmählich beginnt man auch „draußen im Reich“ wieder von ihm Kenntnis zu nehmen. Literarhistoriker wie Goedeke und Scherer bemühen sich, ihn der Lesewelt näher zu bringen. Dichter wie Paul Heyse huldigen ihm mit begeisterten Worten. Ehren werden ihm zuteil, sein achtzigster Geburtstag wird ein Nationalfesttag. Er überlebt ihn nicht viel länger als Voltaire den seinen und stirbt am 21. Januar 1872 in Wien. Die Sammlung seiner Werke, im gleichen Jahre erschienen, bringt endlich den ganzen Schatz seiner dramatischen Meisterwerke, fördert „die Jüdin von Toledo“, „Libussa“, den „Bruderzwist im Hause Habsburg“ ans Licht. Seitdem beginnt ein neues Wirken Grillparzers. Langsam, aber stetig erobert er die literarische Welt.

Über seine Bedeutung ist heut kein Streit mehr und wird schwerlich je wieder Streit entstehen. Nur über die Rangordnung seiner Werke wird man noch streiten. Jetzt liebt man wohl „Des Meeres und der Liebe Wellen“ am meisten; ich glaube, man wird einmal „Libussa“ als die wunderbarste seiner Taten anstaunen.

Unter den vielfältigen Gestaltungen heben sich bei näherer Betrachtung drei Typen des Grillparzerschen Dramas deutlich ab. Wir bezeichnen sie als das Märchendrama, das historische und das klassizistische Drama.

Das Märchendrama ruht auf der einheimischen Tradition, der auch die Wunderblüte der Dichtung Raimunds entsprossen ist. „Die Jugendeindrücke“, sagt der Dichter selbst, „wird man nicht los. Meinen Arbeiten merkt man an, daß ich in der Kindheit mich an den Geister- und Feenmärchen des Leopoldstädter Theaters ergötzt habe.“ Auch die Neigung, lyrische „Arien“ einzulegen,

deutet in den Jugendentwürfen dahin. — Das historische Drama kann auch bei Grillparzer den mächtigen Einfluß Schillers nicht verleugnen, obwohl ihm im ganzen dieser Hauptvertreter der „deutschen Bildungsdichtung" erheblich ferner stand als die andern Klassiker des Dramas. Gelegentlich gerät Grillparzer sogar hier noch in eine Nachahmung Schillers hinein, der seine jugendliche Intrigentragödie „Blanka von Kastilien" ganz und gar gehört hatte. — Der dritte Typus hat Goethe zum Schutzpatron, vor allem die beiden Dramen seiner Blütezeit: den „Tasso", in dem Grillparzer seine ganze Auffassung von des Dichters Stellung zur Welt ausgesprochen fand, und die „Iphigenie", die besonders in der „Hero" (wie „Des Meeres und der Liebe Wellen" eigentlich und besser heißen sollte) bis auf Eigenheiten des Wortschatzes und der Metrik herab nachklingt. Dabei gehören jedoch die wenigsten Dramen Grillparzers rein dem einen Typus an und besonders fehlen Züge aus dem Märchendrama und dem klassizistischen Drama kaum einem der historischen Dramen ganz. „Libussa" vollends vereint Eigenheiten aller drei Typen und ist auch insofern der Gipfelpunkt seiner Kunst zu nennen.

Das Märchendrama hat zur Voraussetzung, daß irgendwelche nicht gemeingültigen Gesetze in ihm Kraft haben; und somit gehört die „Ahnfrau" schon als Schicksalstragödie in diesen Kreis. Diese mit großer dramatischer Wucht hingeschriebene Tragödie arbeitet noch mit ganz schematischen Charakteren und hergebrachten Begriffen: der Räuber, der sich nach der Unschuld sehnt, der eingefleischte Bösewicht Boleslav, der melancholische Greis; melodramatische Effekte von starker Wirkung, herkömmliche Schreckensrufe wie: „Truggeburt der Hölle!" geschmacklose Bilder:

> Jaromir, so hieß der Räuber,
> Der stahl eines Mädchens Herz
> Aus dem tiefverschlossenen Busen,
> Ach, und statt des warmen Herzens
> Legte er in ihren Busen
> Einen kalten Skorpion.

Man merkt es dann doch, daß ein anonymer Schauerroman schlimmster Art mit dem furchtbaren Titel „Die blutende Gestalt mit Dolch und Lampe" die Fabel hergab und Schillers „Räuber" in ihren wildesten Partien die Farbe.

Nur die Gestalt Bertas hebt sich schon hier heraus: in der dumpfen kalten Umgebung ist sie zu gesteigerter Sinnlichkeit und Leidenschaft herangewachsen, und die erste Begegnung mit einer verwandten Natur läßt das sündige Blut in ihr zu hellen Flammen auflodern.

Aber welch ein Weg von hier zum „Traum ein Leben", dessen Anfänge doch schon in Grillparzers erste Zeit hinabreichen! 1817 arbeitete er schon an

„des Lebens Schattenbild“, aber erst 1831 ward der Plan ernstlich aufgenommen, 1834 vollendet. Dazwischen hatte einmal ein großartiger Entwurf „Krösus“ (1822) die gleiche Lehre von der Gefahr der Größe, der Glückseligkeit des Privatlebens verkünden sollen; freilich aber ward dann die Peripetie einer ganz anderen historischen Gestalt für das Drama benutzt: Napoleons Schicksal. Grillparzer tritt mit seinem „Traum ein Leben“, wie Hock eingehend gezeigt hat, durchaus in die Tradition des Wiener Volksstücks, selbst in Einzelheiten, aber er setzt die Märchenfabel auf eine völlig neue psychologische Basis. Ein Jüngling, der ganz für des Inneren stillen Frieden gemacht ist, steht am Scheidewege. Wie in jeder Jünglingsbrust regen sich in der seinen Ehrgeiz und Tatendrang und finden in Zanga ihr verstärkendes Echo, dem die Seinen widerstreben und widersprechen. Er läßt sich für die „Welt“ gewinnen; morgen soll es nach Samarkand gehen. Nun schläft er ein unter der aufregenden Vorahnung der zukünftigen Laufbahn. Und der Dichter versetzt sich in seine Seele und träumt für ihn. Was wird der Traum gerade diesem Träumer zeigen? Mit unvergleichlicher Meisterschaft entwickelt es sich. Nach Sieg und Ruhm sehnt er sich — die zeigen sich ihm; doch er ist keine Eroberernatur, deshalb hinkt hinter Sieg und Ruhm das große Aber einher; deshalb ängstigt ihn die erträumte Ruhmesbahn. Dies das Allgemeine; im einzelnen ist jede Gestalt und jede Situation aus dem Kreis der Erfahrungen und Ideen Rustans, wie das Vorspiel ihn uns zeigt, abgeleitet. Sein zukünftiger Begleiter Zanga wird natürlich zur zweiten Hauptfigur des Traums. Der König, ein Emporkömmling, gutmütig, voll entzückter Liebe für seine Tochter, ist von Rustans Phantasie aus dem alten Massud und dem Fürsten von Samarkand, von dem Zanga ihm erzählte, in eins gebildet. Gülnare ist nach dem Modell von Massuds Tochter Mirza idealisiert. Der Mann vom Felsen entwickelt sich aus dem einzigen, den Rustan haßt, zu einer Verkörperung von allem, was ihm abscheulich ist. Der alte Kaleb gleicht dem Derwisch, den Rustan kurz vor dem Einschlafen sah. Alle Gestalten des Traumdramas sind somit von Rustans Phantasie aus den Personen, die er wirklich kennt, umgebildet. Dabei haben sie aber doch alle etwas ganz Neues, alle etwas Traumartiges. Und noch stärker wahren die Ereignisse das allgemeine Kolorit des Traumes. Wie wir nichts öfter träumen, als einen schweren schrecklichen Fall in den Abgrund, so ist gerade dies die Form von dem wirklichen Ende des Mannes vom Berge, die sich an Rustan zu wiederholen droht. Traumhaft wirkt auch die typische Wiederkehr der dumpfen Worte „Zu spät!“ So umfängt uns selbst, wie auf der Bühne den Träumer im Bett, eine Atmosphäre des Traumes. Die Umrisse verschwimmen uns: sehen wir Ereignisse dargestellt oder nur Traumbilder von Ereignissen? Einmal reißt der Schleier — und der

Zuschauer, nun aufgeklärt, hat das wohlige Gefühl, klüger zu sein als Rustan, der an all die Traumbilder noch glaubt. Dies trägt nicht wenig zur sicheren Wirkung des Stückes bei. Dann am Schluß das befreiende Aufatmen: „Alles war nur ein Spiel!" Der idyllisch-versöhnliche Schluß, der Rustan auf sein rechtes Feld zurückführt, die schwungvollen Lehrworte, der Gesang des Derwischs, wie überhaupt die meisterhafte, wieder von Hock trefflich erläuterte Behandlung von Vers und Sprache — technisch Vollkommneres hat Grillparzer nicht geschaffen und kein anderer Dramatiker der Welt.

Ein Märchendrama ist aber auch die großartige Trilogie „Das goldene Vlies", 1818 zuerst angefaßt, 1820 vollendet. Das Vlies selbst wirkt wie eins der verderbenbringenden Attribute im Märchen, wie der Dolch in der „Ahnfrau"; und doch ist auch hier der uralt mythologische Schauer, der sich an solche Gaben knüpft, menschlich vertieft und psychologisch erklärt. Der Kasten der Pandora, ein Goldschatz, von dem die römischen Krieger erzählten, der Nibelungenhort, sie alle bringen Verderben durch einen an sie geknüpften Fluch. Einen solchen Fluch heftet auch das Vorspiel an das Vlies: Phrixus, schändlich ermordet, als er Gastfreundschaft anfleht, legt ihn auf sein Panier. Er selbst ist durch ein Götterbild hierher gelockt worden und stirbt nun zu dessen Füßen — eine Fatalität des Ortes wie in manchen Schicksalstragödien. Hier ist noch alles wild, dunkel, märchenhaft, viel mehr als im „Traum ein Leben", in dem im Grunde nur dies märchenhaft ist, daß wir Zuschauer die Traumbilder Rustans erblicken.

Das Drama ist pessimistisch durch und durch. Auf den Gegensatz der hoffnungsvollen Jugend und des verarmten Alters ist es aufgebaut. Jason spricht es aus:

> O Jugend, warum währst du ewig nicht?..
> Wie plätschert' ich im Strom der Abenteuer,
> Die Wogen teilend mit der starken Brust:
> Doch kommt das Mannesalter ernst geschritten,
> Da flieht der Schein: die nackte Wirklichkeit
> Schleicht still heran und brütet über Sorgen.

Es ist die Parole des „Desillusionismus", der Enttäuschung durchs Leben, die hier lange vor Flauberts „Education sentimentale" (1869) Grillparzer ausspricht. Jason tritt erst auf als der königliche Held, „des Wundervlieses Held! ein Fürst! ein König! der Argonauten Führer, Jason ich!" Und wir sehen ihn wieder heimatlos und schiffbrüchig, seiner Ideale beraubt, verstoßen von der Schwelle des Landmannes, wie die wahnwitzige Berta nach dem gestürzten König Ottokar Steine wirft. Und Medea, die hohe Priesterin, die Strengste aus jener Reihe, der noch Hero angehört und Libussa, die aus

der Kraft ihres Wollens Zaubermacht schöpft — was ist sie im dritten Stück der Trilogie? Eine gebrochene Dulderin, die ihre goldenen Hoffnungen vergraben hat und fast vergessen, die in schwerer Entsagung ruft: „Laß uns die Götter bitten um ein einfach Herz!" Sie gönnen es ihr nicht. Sie wandeln nicht um, wen sie schufen.

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden —
Dann überlaßt ihr ihn der Pein,
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden!

Sie hat sich Jason geträumt, wie Gülnare den Rustan: als den Held der Helden, „wie ihn alte Sagen melden". Sie hat ihn errungen, er ist ihr Gatte — und sie ist ärmer als je. Daß er sie nicht liebt, daß er sie verstoßen möchte — das ist nicht das Furchtbarste; das Schrecklichste ist, daß jetzt ihr Held „in nackter Wirklichkeit" vor ihr steht, wie sie ihn in wildem Ausbruch der entsetzten Kreusa malt: „Du kennst ihn nicht, ich aber kenn' ihn ganz!"

Neben diesen beiden wunderbaren Gestalten sind die anderen etwas zu kurz gekommen. Die heroische Ehe Jasons und Medeas spielt all den modernen Ehedramen vor, in denen das Verfliegen idealisierender Jugendhoffnung tragisch wirkt. Medea ergeht es mit dem Helden aus der Fremde wie der armen Helene in Hauptmanns erstem Drama. Jason erblickte Medea zuerst unter den Kolchern, deren dumpfe, fast bellende Sprache in zerhackten Versen Grillparzer, sonst durchaus kein Meister der Verssprache, unübertrefflich charakterisiert. Sie wirken nur als Atmosphäre: der habgierige, tückische, feige Aietes, mit dem Zawisch im „König Ottokar" verwandt, aber alt und abstoßend wie dieser jung und verlockend; Gora, die düstere Alte, wie wir sie etwa auf Alloris Bild neben der schönen Judith sehen; der unbedeutende Absyrtus. Wie lieblich und strahlend schien da Medea! Und wie überglänzt Jason seine Genossen, den nächsten vor allen, Milon, den gutmütigen Kraftmenschen, der wie Naukleros in der „Hero" nur die Rolle des „Vertrauten" der französischen Tragödie zu spielen hat. Da gewannen sie sich. Und nun? Sie steht vor ihm, düster, fremd, rauh, das Lautenspiel zerbricht in ihrer Hand; er wird vor ihren Augen der selbstische Mann, der sogar die Schmach erträgt, um nur sich selbst noch zu behaupten — wie Ottokar vor Kunigunden steht. In Kolchis würden die Kinder den Vater fliehen, hier ist er der Stärkere; und sie erträgt es nicht, sie ermordet die Zeugen ihrer einstigen Liebe, ihrer jetzigen Verlassenheit. Ganz ebenso läßt nach der alten Überlieferung Kriemhild ihr und Etzels Kind dem Tod entgegenbringen, und Hebbel läßt sie sagen:

Sieh diese Krone an und frage dich!
Sie mahnt an ein Vermählungsfest, wie keins
Auf dieser Erde noch gefeiert ward,
An Schauderküsse zwischen Tod und Leben,
Gewechselt in der fürchterlichsten Nacht,
Und an ein Kind, das ich nicht lieben kann.

Milder doch liebt Medea die Kinder, freut sich der Güte, mit der der Ältere den Jüngeren umfaßt und mit dem Kleidchen umhüllt — aber das Vlies ist wieder ausgegraben, es tötet die Entsagung, es ruft ihr zu: „Alles oder nichts!" und die Kinder müssen sterben. Freilich wird dieser Hauptschlag der alten Tragödie bei Grillparzer zum bloßen Symptom für Medeas Seelenzustand; auch in diesem Zurückschieben der großen Effekte ist Gerhart Hauptmann sein Nachfolger.

Es ist kein Zufall, daß diese Tragödie der Enttäuschung gerade eine Enttäuschung der Liebe zum Gegenstand hat. Rudolf im „Bruderzwist" ist von dem Glanz der Krone enttäuscht; aber das bleibt ein Nebengedanke. An der Liebe, an dem Verhältnis zwischen Mann und Frau tritt die grausame Erkenntnis der Wirklichkeit am mächtigsten hervor. Das hat nicht nur typische Bedeutung. sondern auch persönliche für Grillparzer.

Er hat darüber die merkwürdigsten Geständnisse hinterlassen. Sie zeigen, wie vielen seiner Helden er zum Modell diente.

„So war es bei mir immer," schreibt er, „mit dem, was andere Leute Liebe nennen. Von dem Augenblicke an, als der teilnehmende Gegenstand nicht mehr haarscharf in die Umrisse passen wollte, die ich bei der ersten Annäherung voraussetzend gezogen hatte, warf ihn auch mein Gefühl als ein Fremdartiges so unwiderruflich aus, daß meine eigenen Bemühungen, mich nur in einiger Stellung zu halten, verlorene Mühe waren ... Ich habe auf diese Art das Unglück von drei Frauenzimmern von starkem Charakter gemacht." Und wieder: „Ich glaube bemerkt zu haben, daß ich in der Geliebten nur das Bild liebe, das sich meine Phantasie von ihr gemacht hat, so daß mir das Wirkliche zu einem Kunstgebilde wird, das mich durch seine Übereinstimmung mit meinen Gedanken entzückt, bei der kleinsten Abweichung aber nur um so heftiger zurückstößt."

Das ward das Verhängnis für Grillparzers Leben — viel mehr als alle Beamtenmisere. Er hat wiederholt geliebt; er ist heiß geliebt worden. Die Dichter der früheren Generationen wurden schöne Greise: Goethe, Tieck, selbst Chamisso; Grillparzer war im Alter ein schmales Männchen, in dessen schief gehaltenem Kopf nur noch die lichtblauen Augen einen Strahl des Inneren erglänzen ließen. So schritt er Tag für Tag zu seinem einsamen Mittagstisch im Matschakerhof, wie Schopenhauer, von seinem Hund Atman („Weltseele") begleitet, zum Englischen Hof in Frankfurt, zwei mürrische alte Junggesellen, die aus der Jugend beide noch die Reizbarkeit gerettet hatten — und

die peinliche Sorgfalt der Erscheinung; wie Ibsen, dem er ähnlich sah, strich sich Schopenhauer Haar und Bart nicht ohne Eitelkeit zurecht. Sie waren beide in der Jugend keineswegs Platoniker gewesen, sie wurden es nicht einmal im Alter. Aber Schopenhauern hat die Philosophie und Grillparzern die Poesie das ruhige eheliche Glück verdorben, für das dieser mindestens oft geschaffen schien. Er war als junger Mann mit seinem blassen, interessanten Gesicht und seinen dunkelblonden Locken nichts weniger als ungefährlich; er sprach bei aller Schärfe äußerlich sanft wie Nietzsche. Noch von dem Greis berichtet Laube: „Er versteht so leicht und fein wie ein geschmeidiger Frauenverstand, er antwortet so plötzlich und schalkhaft wie ein Mädchen, er drückt so unwillkürlich seine Besorgnis aus wie ein weiblicher Mund." Ein junges Mädchen verliebte sich in ihn und bat sterbend in einem rührend schlichten Testament die Eltern, für ihren „Tasso" zu sorgen. Er blieb kühl und machte später die Erzählung „Ein Erlebnis" daraus. Mit der wunderschönen Gattin des Malers Daffinger, mit einer anderen verheirateten Frau unterhielt er Liebschaften; inniger war das Verhältnis zu seiner „ewigen Braut" Katharina Fröhlich, die er mit ihrem hübschen Lockenkopf in den „Ottokar" aufgenommen hat. Und doch auch hier — „wir glühten, aber ach! wir schmolzen nicht." Das war mehr als die krankhafte Heiratsscheu vieler Romantiker; es war persönliches Schicksal. Das Ideal, das jeder Teil aus dem andern herausmodelte, wollte nicht zur Wirklichkeit stimmen; immer wieder gerieten sie auseinander, und es mutet mehr tragisch als versöhnend an, wenn der Greis dann zuletzt zu Kathi und ihren alten Schwestern zieht und in den Armen der siebzigjährigen Braut verscheidet..

Sogar das mildeste, am meisten optimistische Werk Grillparzers, die höchste seiner Märchendichtungen, „Libussa", trägt das Merkmal dieser ständig wiederholten Lebenserfahrung. Selbst die Hohepriesterin der Versöhnlichkeit geht enttäuscht von hinnen. Drei hohe Zauberschwestern wohnen in Einsamkeit, des letzten Herzogs von Böhmen Töchter. Nach seinem Tode ergeht an sie die Berufung des Volkes. Die älteren entscheiden sich, in stolzer Stille der vita contemplativa zu leben, der Betrachtung des Ewigen und seiner Gesetze; die jüngere folgt der Tatenlust und der Liebe zu den Menschen. Wie Hölderlins Hyperion steigt sie zu dem Volke herab, — „da begann Zarathustras Untergang". Wie ihre Sagenschwestern, die Naturgottheiten Undine und Melusine — der Melusine hat Grillparzer ein interessantes Opernlibretto geweiht —, verliebt sie sich in einen irdischen Mann. Sie will sich selbst die Verbindung erschweren, indem sie eine geheimnisvolle, rätselhafte Bedingung aufstellt, wie sie bei Raimund im Schwange sind; doch Primislaus erfüllt sie. Er wird ihr Herr. Dem Volke genügt die milde Hand der Fürstin nicht;

vergeblich warnt sie wie der Prophet Samuel das Volk vor dem König. Ihr wird der Geliebte zuteil, dem Volke der erwünschte Herr. Es ist zum Segen: er ist weise, er ist gerecht und, was mehr ist, gut. Aber die Poesie entflieht vor seiner Klarheit. Die Stadt verdrängt das idyllische Leben des Landes und treibt selbst die großen Naturkünderinnen, Libussas Schwestern, von dannen; die Völker trennen sich und werden eines des anderen Nebenbuhler; der Mensch vergißt die hohe Stille des Sabbats und kennt nur noch rastlose Arbeit:

Dann, wie ein reicher Mann, der ohne Erben,
Und sich im weiten Hause fühlt allein,
Wird er die Leere fühlen seines Innern...
Dann kommt die Zeit, die jetzt vorübergeht,
Die Zeit der Seher wieder und Begabten.

Mit hohen Worten kündigt Libussa „das dritte Reich", das so viele Propheten schon vorausgesehen, das Lessing und Heine und Ibsen und Nietzsche, der Lehrer der ewigen Wiederkunft, verheißen haben. Dann stirbt sie — an der Wirklichkeit. Daß die hohen Ideale nicht ins Leben zu übersetzen sind ohne Einbuße, das will auch sie nicht ertragen. Den Nutzen fordert das Volk und sein Bester: Primislaus; da weicht die Priesterin mit ihren Schwestern.

„Libussa" enthält nicht bloß Grillparzers Geschichtsphilosophie, die in jener Lehre von der Befleckung der hohen Idee durch die Praxis der Goethes gleicht; sie dramatisiert nicht bloß das eigentliche Grundproblem seines Lebens: die Tragik des Entschlusses, die Notwendigkeit, durch jeden Schritt, den wir tun, unentrinnbare Folgen heraufzubeschwören — sondern über alle großen Fragen hat sich der Dichter in diesem seinem „Faust" ausgesprochen. Über Recht und Notwendigkeit, Klugheit und Weisheit, über Staat und Religion spricht die Prophetin hohe Worte; wundervoll charakterisiert sie die einzelnen Völker und weist dabei klagend den Slawen den einstigen Sieg über die Germanen zu: immer kleiner werden die herrschenden Völker. Sogar die Frage des Konstitutionalismus wird gestreift, die freilich nahe genug lag: hatte doch die eigentümliche staatsrechtliche Stellung der Königin Viktoria zu dem „Prinzgemahl" auf das zwar 1819 und 1822 schon angefangene, aber erst viel später vollendete Drama eingewirkt.

Indessen — es wäre schlimm, wenn wir einem Dichterwerk und gar einem Drama nichts Besseres nachsagen könnten, als daß es weise Aussprüche enthält. Das ist das Hohe, daß sie, wie in Goethes „Tasso", herauswachsen aus den Charakteren und Situationen. Dieser tiefsinnigen Prophetin, diesem ernsten Volkserzieher ist es natürlich, die Einzelfrage sub specie aeterni zu nehmen und die Gründung der Stadt Prag zu einer Fernsicht auf eine neue Geschichtsepoche zu benutzen.

Ein wunderbarer Duft umgibt die ersten Szenen, die den hohen Schwestern gehören; und auch die Auftritte, wo die drei mächtigen Herren (deren schematische Aufteilung auf Reichtum, Klugheit und Kraft Sauer allerdings mit Recht gerügt hat) den Primislaus von der Pflugschar holen — urälteste Idylle, wie sie von Gideon und Cincinnatus erzählt wird —, sind erfüllt von Waldesstimmung und dem Duft frischgebrochenen Ackerlandes. Dann die beiden selbst, Primislaus und Libussa, das gleiche Paar fast wie Jason und Medea, aber nun zu heroischer Schönheit gehoben. Auch hier wird die Priesterin wohl ungeduldig über die Klugheit des praktischen Mannes; aber zwischen ihnen steht versöhnend die Liebe. Ihr Aufblühen, Libussas trotzig-mädchenhafter Kampf gegen seinen Stolz, sein sanftes Nachgeben — das kann sich wohl neben die wundervollen Szenen der „Hero" stellen.

Auch im Äußerlichen zeigt sich Grillparzers Technik hier auf der Höhe. Überall hat er das Bühnenbild im Auge und weiß ungezwungen wundervolle Gemälde zu arrangieren: wie etwa Primislaus ein weißes Roß (auf dunklem Hintergrunde!) führt, auf dem Libussa sitzt. Und mit nicht geringerer Kunst ist die Musik dem Drama dienstbar gemacht: wie Leitmotive kehren das Spiel mit Kette und Kleinod, die Rätsel der Liebenden in wohlberechneten Abständen wieder; und Musikstücke wie das Rezitativ Kaschas und Tetkas oder der Gesang der Feldarbeiter nähern das Schauspiel vollends dem „Gesamtkunstwerk", wie es Hebbel vorschwebte und wie Richard Wagner es verwirklichte.

Dies Stück mit seinem mythischen Hintergrund und dem historischen Gegenstand der Gründung Prags leitet zu der Gruppe historischer Dramen über. Manche hat Grillparzers Geist geplant, jene „Blanca von Kastilien", noch ganz von Schiller beherrscht, einen patriotischen „Spartacus", in dessen Erhebung gegen die Unterdrücker Sauer einen helleren Anteil Österreichs an der Poesie der Freiheitskriege sieht als in Collins Gedichten; einen „Hannibal", „Marius und Sulla", Aufgaben, die beide später in Grabbes ungefüge Hände gerieten; einen „Alfred den Großen", der die Verwandtschaft des Tragikers mit dem Satiriker so packend zeigt wie Schillers oder Ibsens Anfänge. Ans Licht des Tages trat zuerst „König Ottokars Glück und Ende", sehr früh geplant, aber nach nochmaligem Aufgeben (1817) erst 1821 vollendet. Grillparzer hat hier noch nicht den Mut, das historische Drama einfach aus den großen historischen Voraussetzungen hervorgehen zu lassen. Allzu Schillerisch mischt er eine Liebesintrige ein, die zwar an sich prächtig durchgeführt ist. Aber es verdirbt doch den großen Gegensatz zwischen Ottokar, dem begehrlichen Stürmer, — der wieder nach Napoleon geformt ist und wie dieser zwischen der verstoßenen und der ungeliebten Gattin steht — und Rudolf, dem bescheidenen Idealfürsten, wenn der Böhmenkönig eigentlich nur wegen einiger

Privatsünden zugrunde geht; auch tritt hier die philiströse Auffassung der unmittelbaren Vergeltung, die Grillparzer öfters zeigt, allzu grell ans Licht. Auch Seyfried Merenberg, ein von Ottokar wie Max Piccolomini von Wallenstein enttäuschter edler Jüngling, und sein uninteressanter Vater nehmen zu viel Raum ein: Grillparzer haftete noch zu sehr an der Urkunde, an den „dankbaren Stellen“ der alten Chroniken.

Die gleiche Tendenz der Milderung, der Glättung eines Charakters, die sich in der Auffassung Ottokars zeigt, geht bei dem „Treuen Diener seines Herrn“ (1828) bis ins Extrem. Grillparzer sucht nach einem dramatischen Stoff; da fällt ihm die Geschichte von Bancban in die Hände. Ein Statthalter Ungarns, von dem Bruder der Königin, der seine Frau verführt, aufs äußerste getrieben, empört sich gegen die Königin und tötet sie samt dem Missetäter. Ein ungarischer Dichter, Katona, hatte bereits den Stoff behandelt; Grillparzer wußte weder von ihm noch von einer Tragödie des Hans Sachs. Ihn reizt wieder der Konflikt von Leidenschaft und Selbstbeherrschung. Er fragt sich: wie müßte der Mann aussehen, der selbst in solcher Lage noch Herr seiner selbst bliebe? Und er erschafft einen ganz neuen Bancban. In aller Verzweiflung des Herzens, in der Ehre aufs tiefste bedroht, von allgemeiner Empörung umstrudelt hält Bancban sich fest an der ihm aufgetragenen Pflicht. Kein Zweifel, er erschien dem Dichter als ein Heros, größer als Jason und Ottokar. Uns will er nicht so erscheinen. Wir meinen, es sei männlicher, in solchen Momenten alles zu vergessen, selbst die Pflicht. Bedroht doch das frevlerische Paar, Otto und die Königin, die ihn begünstigt, das Wohl des ganzen Landes, seine feste Rechtsordnung, Sitte, monarchisches Gefühl, Ehre der Vornehmen, alles. Wir stehen auf einem anderen Rechtsboden als Grillparzer. Wir glauben nicht mehr an unerschütterliche Rechte; kein Recht und kein Gesetz, denkt man heute, sei so göttlich, daß es nicht einmal durch Notwehr verletzt, vielleicht sagen wir aber auch: ergänzt werden dürfte. Aber das war Grillparzers Auffassung nicht; für ihn gibt es kein Recht der Revolution, der Selbsthilfe, der Notwehr. „Die Bräuche soll man ehren, sie sind gut.“

Uns, die wir denn doch das Recht moderner Empfindung so gut haben wie der Dichter das der seinen, bleibt das Stück fremd wie ein Thesenstück voller Paradoxie, so wahr auch die Charaktere gezeichnet sind, so sicher auch die Intrige entworfen ist. Und für den Druck, den die Zeit des Vormärz auch auf den „inneren Menschen“ ausübte, bleibt dieser Bancban gerade um seiner subjektiven Wahrheit willen ein trauriges Denkmal.

So fröhlich, wie wir uns ein „Lustspiel“ vorzustellen pflegen, ist „Weh dem, der lügt“ (1838) auch nicht; aber gerade der Ernst neben der Fröhlichkeit läßt es uns dem „Zerbrochenen Krug“ zur Seite und noch über „die Journa-

listen" stellen. Es ist eine dramatisierte Anekdote aus dem Mittelalter, der Quelle mit großer Originalität und erstaunlicher Geschicklichkeit nachgeschaffen. Den Dichter reizte hier die Überspannung des Wahrheitsbegriffes: schon nach der alten Chronik genügte Leon der Forderung des Bischofs, indem er die Wahrheit so sagte, daß niemand sie glaubte. Gegeben war ferner der Gegensatz von zivilisierteren Franken und barbarischen Nachbarn, den Grillparzer modernisierte, indem er die Franken den heutigen Franzosen annäherte; was Halm im „Sohn der Wildnis" mit den Massilioten nachahmte. Die ironische Behandlung der alten Franken ward, wie in Heines Atta Troll die des Bären, durch den Spott auf das „unsinnige" barbarisch-altdeutsche Wesen eingegeben; daneben benutzte Grillparzer lebende Modelle aus seiner kurzen Hauslehrerzeit: einen Grafen Seilern und seinen Neffen. Auf diesen Grund malt nun Grillparzer mit dem Behagen eines virtuosen Charakterzeichners eine ganze Reihe prächtiger Typen: in der Mitte Leon, der immer gewandte, immer frisch in Tat und Erfindung, dem man bei all seiner Dreistigkeit nie böse sein kann, das gescheite Weltkind, dem der fromme Bischof um seiner hochgespannten idealistischen Art willen nur um so mehr imponiert, aufopfernd, fromm, tapfer und vorlaut — das Ideal des jungen Wieners, wie es Grillparzer vorschweben mochte. Des Bischofs Schlußworte heben das reizende Genrebild, das geistreiche Intrigenstück vollends zu dauernder Bedeutung empor: „Du wardst getäuscht im Land der Täuschung, Sohn."

Ein Intrigenstück ist auch „Ein Bruderzwist in Habsburg", wieder ein Werk langsamen Reifens: 1824, 1835, 1848, 1850 sind Ansätze; das Datum der Vollendung ist, wie bei all den hinterlassenen Stücken, unbekannt. Den großen Kenner der Geschichte Österreichs reizte wohl Kaiser Rudolf zu einer paradoxen Rettung, der paradoxen Umformung Bancbans vergleichbar. Der Kaiser wird von aller Welt wegen seiner Untätigkeit gescholten; je nun, lautet Grillparzers Gegenrede, was ist denn bei der Geschäftigkeit der anderen so viel herausgekommen? Da ist Mathias, immer in Plänen schwimmend, auf dem Schlachtfeld seiner Niederlage immer von Triumphen träumend; er geht das Volk um seine Liebe an, zeigt sich — wie der als Modell benutzte Erzherzog Johann, der Reichsverweser von 1848 — in Volkstracht, und das Ende ist Jasons:

> Gekostet hab' ich, was mir herrlich schien,
> Und das Gebein ist mir darob vertrocknet;
> Entschwunden jene Träume künft'ger Zeiten,
> Machtlos wie du, wank' ich der Grube zu.

Da ist Ferdinand, der freilich erreicht, was er will — blutige Verheerung des Landes zugunsten der Glaubenseinheit. Und der Hauptintrigant, Klesel,

dieser vielgeschäftige politische Leon, immer in der Mitte, immer mit neuen Anschlägen — da er alle Fäden in der Hand zu haben glaubt, sind es eiserne Ketten, die ihn binden. Und das Gesamtergebnis dieser Rührigkeit? Der Krieg von dreißig Jahren, der mit einer ein wenig komisch wirkenden Bestimmtheit angekündigt wird.

Nicht sein schönstes Werk — das bleibt wohl „Hero“ —, aber neben „Libussa“ das großartigste ist, „die Jüdin von Toledo“, 1824 begonnen, 1837 vollendet. Auch hier traf Grillparzer, wie bei „Ottokar“, mit Lope de Vega zusammen. Die politischen Verhältnisse Österreichs fügten zu dem von den Romantikern erweckten Interesse an Calderon und Lope noch eine alte Tradition hinzu. Grillparzer ist ein großer Bewunderer des spanischen „Phönix“ gewesen; fast alle seine Dramen las er und besprach sie auf dem Notizblatt. Nach dem Frühstück pflegte er erst ein antikes, dann ein spanisches Stück zu lesen. Dennoch hat er in seiner Art wenig, in seiner Technik nichts von ihnen angenommen — der beste Beweis für Gustav Freytags Satz, die französischen und spanischen Klassiker seien für unsere Bühne ohne lebendige Bedeutung. Die „Jüdin“ ist durch und durch eine psychologische Charaktertragödie; von den Typen der Spanier, von ihrer konventionellen Redeweise, von ihren überraschenden Intrigen besitzt sie nichts. Wohl aber hat — nach Sauers Hinweis — eine wirkliche Spanierin als Modell dienen müssen: Lola Montez, die den frommen König Ludwig von Bayern in ihre Gewalt gebracht hatte. Der König, in Tugend erzogen und verheiratet, sehnt sich unbewußt nach frischem Leben — ein echt Grillparzerisches Motiv, auf dem schon die „Blanka von Kastilien“ aufgebaut ist. Das Leben begegnet ihm gleichsam verkörpert in Rahel, die die Angst und Aufregung noch verschönert:

Sahest du nie die Schönheit im Augenblicke des Leidens,
Niemals hast du die Schönheit gesehn.

Er ist verzaubert. Nichts kann den Bann brechen, selbst Rahels kindische Schwächen nicht, selbst nicht ihre Umgebung, der brutal habsüchtige Vater, die traurige Schwester. Der König vergißt seine Pflicht, das Land empört sich, die Königin rafft sich auf, herauszutreten aus ihrer nonnenhaft-steifen Zurückhaltung. Rahel stirbt. Und ihr Tod löst den Zauber. Nun erkennt der König, daß er begehrte, was er nicht begehren durfte:

Wer andern zu befehlen strebt,
Muß fähig sein, viel zu entbehren.

Wie im „Treuen Diener“ verzeiht er den entschuldbaren Aufruhr und wird in heroischer Tat sich reinigen wie seine Ritter. Esther aber, die ihm fluchen wollte, der an ihrer Schwester Tod schuld war und nun „in prunkendem Ver-

gessen" davongeht — sie spricht auch ihrerseits Verzeihung aus, denn wie im Lande der Täuschung leben wir alle im Lande der blinden Gier, und alle bedürfen wir der Gnade.

Rahels Bild gehört zum Vollkommensten, was die dramatische Literatur besitzt. Die bezaubernde Macht der inhaltslosen Veränderlichkeit ist nie wahrer geschildert worden. Sie hat den König wahrhaft geliebt; aber mit ihm zu spielen, war ihr Naturbedürfnis — ihm, von ihr gereizt, gequält zu werden. Auch in dieser Selbsterniedrigung des Königs steckt etwas von jener Askese der Demut, die Grillparzer mit so vielen seiner Gestalten teilt. Die Königin, „eine steife, kalte Engländerin", liebt den König auch und weiß es ihm so wenig wie Rahel zu zeigen: quält ihn Rahels wilde Koketterie, so bringt Eleonorens enge Spröde ihn zur Verzweiflung. Er ist doch Spanier, und spanische Luft liegt über dem Ganzen, in dem respektvollen Ton, in dem die Aufrührer von ihrem König reden, in Manriquez' Ehrbegriff. Und doch erhebt sich das historische Drama weit über zufällige Bestimmung von Zeit und Ort zu typischer Bedeutung.

Am stärksten ist diese in der Gruppe der klassizistischen Dramen ausgeprägt. Es ist die kleinste; aber sie umfaßt drei Meisterstücke.

Bei „Sappho" (1818) hat der Dichter mit seltener Deutlichkeit ausgesprochen, was ihn anzog: „ein Charakter, der Sammelplatz glühender Leidenschaften, über die aber eine erworbene Ruhe, die schönere Frucht höherer Geistesbildung, das Zepter führt, bis die angeschmiedeten Sklaven die Kette brechen und dastehen und Wut schnauben." Das also ist Sappho. Sie hat sich zur großen Künstlerin geläutert — nun ist sie dort so wenig glücklich wie Tasso oder Byron in Zedlitz' Totenkränzen:

> Gar ängstlich steht sich's auf der Menschheit Höhn,
> Und ewig ist die arme Kunst gezwungen
> Zu betteln von des Lebens Überfluß!

Wie Alfons will sie die Krone der Auserwählten mit dem Glück der vielen vereinigen. Aber eine strenge Scheidewand ist befestigt, unerschütterlich. Phaon sieht neben ihr ein hübsches, unbedeutendes Ding, aber jung, aber liebenswürdig — und sie gehören einander. Sappho aber will ihre Krone wahren, rein soll sie bleiben vom Spott der Überklugen; und stolz springt sie ins Meer. Wie in „Nausikaa" nach Goethes Plan zerstört die Beschämung ihr die Lebenskraft: sie will nicht leben, wenn ihr reiner Ruhm, der Lohn eines ernsten Lebens, nicht mehr blüht.

Schwerlich schwebten dem Dichter hier lebende Modelle vor. Um so mehr enthält der Gegensatz von Sappho und Melitta typische Wahrheit. Phaon ist nichts Besonderes, soll es nicht sein: ein hübscher, enthusiastischer Jüngling.

irgendeiner von denen, an denen die begeisterten einsamen Frauen so leicht ihr Verhängnis erfüllen.

„Des Meeres und der Liebe Wellen“ (1831) hat man die schönste deutsche Liebestragödie genannt; ich glaube, mit Recht. Auch hier ein uralter Stoff, auch hier typische Verhältnisse: die Priesterin, die in ihrer strengen selbstischen Überhebung verkannte, welche Leidenschaft im Menschenherzen wohnt, und die nun nach süßem mädchenhaften Zögern dem schönen Jüngling in die Arme sinkt. An seinem Tode stirbt sie. Zu wehren weiß sie sich nicht, gegen die süße Liebe nicht und nicht gegen das harte Gesetz; aber ihr Herz, von zu viel Spannung der frommen Begeisterung, der Leidenschaft, des Schmerzes überwältigt, bricht. Und vielleicht meint der Dichter, die armen einfachen Eltern, gedrückte Leute, die sich das Leben verkümmern, er mit seiner Härte, sie mit ihren Klagen — sie seien in ihrer stillen Beschränkung glücklicher noch als die hohe Priesterin der Liebe ward. Wir glauben es nicht, wir gönnen ihr, daß sie „in Schönheit stirbt“.

Nur ein Fragment ist „Esther“ geblieben, aber der reichsten eins in der traurig großen Sammlung dramatischer Fragmente ersten Ranges, die unsere Literatur besitzt: „Prometheus“, Nausikaa“, „Pandora“, „Demetrius“, „Robert Guiscard“. Die Charakteristik des auf der Höhe vereinsamten Königs ist voller Kraft, die des einfachen Mädchens aus dem verachteten Volk voll Reiz; wie so oft, weiß auch hier der Dichter für die Überwindung mädchenhafter Schüchternheit neue, zarte Farben zu finden. Aber auch hier sollte das hoffnungsvolle Begehren nicht als Idyll enden. Im Glanz sollte Esthers Herz sich verhärten und an dem König, wie an Ottokar, die Verstoßung der ersten Frau sich rächen. Sie regiert ihn — es war dabei wohl an die von Grillparzer oft erwähnte dritte Gattin Metternichs, eine „temperamentvolle Ungarin“ gedacht —, aber die Notwendigkeit, sich seinen Launen anzupassen, macht auch hier die Höhe, die ihr nicht zukommt, zum glänzenden Elend. Stärker als je sonst nähert sich der Dichter hier der Tragikomödie. Haman ist durchaus grotesk aufgefaßt, und sein Wort: „Doch ist die Wahrheit selbst mitunter nützlich“ bietet zu den Übertreibungen des Bischofs von Chalons das Gegenstück. Auch die Höflinge mit ihren schnellen Änderungen sind der typischen Charakteristik der Posse oder Zschokkes angenähert. Und dennoch weiß Grillparzer für diesen Haman, der nun einmal ohne Gunst nicht leben kann, zu interessieren, während der überweise Mardochai mit seinen rabbinischen Beweisführungen uns fern bleibt.

Dicht an die Dramen schließt sich Grillparzers größte Erzählung „Der arme Spielmann“ (1848). Scherer hat dies von allen Werken des Dichters am tiefsten ergriffen. Auch ist es voll rührender Stimmung; der Dichter,

der sonst fast nur das Elend der Sieger schildert, schildert hier einmal das Glück des Besiegten. Ein Besiegter des Lebens ist der arme Spielmann: unbegabt, verarmt, seine Geliebte mit einem andern vermählt — und doch ist er glücklich; er träumt in schönen, zusammenhanglosen Akkorden, und eine Träne seiner Geliebten fällt auf das einzige Erbstück, das er hinterläßt: die Geige. — „Das Kloster bei Sendomir“ (1828), das Gerhart Hauptmann in „Elga“ dramatisierte, ist eine kräftig und stark erzählte Geschichte von betrogener Liebe, Rache und Buße. Auch der Mönch ist ein Besiegter des Lebens, ihm aber fehlt die versöhnende Milde: grell lacht er, blutig läßt er sich geißeln — er hat auch im Kloster den Frieden nicht gefunden —.

Hat Grillparzer so im Drama wie in der Erzählung lyrische Stimmung von hinreißender Kraft, so bleibt ihm doch eigentliche Lyrik versagt. Von seinen lyrischen Versen gilt jenes Wort: „Wir glühten, aber ach, wir schmolzen nicht.“ Es bleiben mit spärlichen Ausnahmen hart zusammengeschmiedete Stücke ohne den Fluß einer einheitlichen Stimmung; versifizierte Prosa stört oft, öfter ein bei dem musikalischen Grillparzer doppelt erstaunlicher Widerstreit von Form und Inhalt. Er läßt etwa (in „Herkules und Hylas“) den Kraftgott im Tänzerschritt auftreten, oder sagt dieselben Dinge, die der Priester in „Hero“ so ernst-feierlich sagt, in munterem Singsang:

> Sammlung, jene Götterbraut,
> Mutter alles Großen,
> Steigt herab auf deinen Laut
> Segen-übergossen!

Er gehört zu unseren besten Epigrammatikern: seine zahlreichen Sinngedichte sind voller Witz und scharf umrissener Zeichnung. Aber seine lyrischen Bekenntnisse sind mühsam, hart, oft beinah stotternd geschrieben. „Man wünscht“, sagt Volkelt, „mehr blühenden Leib, mehr umwehenden Duft.“

Zweierlei trägt daran die Schuld: ein formelles Moment und ein psychologisches. Grillparzer fehlte die Ehrfurcht vor der Sprache, die Novalis fast bis zum Aberglauben getrieben hatte. Sie fehlt all seinen Altersgenossen. Rückert glaubt auf die Sprache jeden Einfall der Künstelei packen zu dürfen; Uhland steckt ihr Archaismen wie „Wat“ hinter die Ohren, und Platen schlägt ihren metrischen Forderungen aus lauter Formstrenge ins Gesicht. Die Sprache muß gehorchen. Auch bei Grillparzer wird ihr Unmögliches zugemutet, z. B. das absolute Partizip:

> Teils getötet, teils gefangen.
> Retteten sich wenige nur.

Grillparzers Verse im Drama sind voller Flickworte, voller „ei“ und „denn“ und „je nun“; sie sind hart und ungelenk, nur etwa die drei, vier ersten

Stücke ausgenommen. Die Lyrik aber verträgt solche Härten nicht, die das Drama überwinden kann; eins unserer stärksten lyrischen Talente, Annette von Droste, dem Dichter des „Traum ein Leben“ auch in der Weltanschauung verwandt, hat sich damit um den größten Teil ihrer Wirkung betrogen. Und dann zweitens ein schönerer Grund, den er wieder mit Annetten teilt: eine gewisse Schamhaftigkeit der Seele erschwerte ihm das volle Aussprechen. Sogar das Ansehen seiner Dramen war ihm peinlich: er wollte seine eigenen Gestalten nicht im grellen Licht der Lampen vor sich sehen. Er ruft dem Geiger Paganini zu:

> Du wärst ein Mörder nicht? Selbstmörder du?
> Was öffnest du des Busens stilles Haus
> Und jagst sie aus, die unverhüllte Seele,
> Und wirfst sie hin, den Gaffern eine Lust?

Hölderlin, Kleist kannten dies Gefühl; sie hat es nicht an lyrischen Gestaltungen gehindert. Warum denn ihn? Warum konnte er nur durch die Maske seiner Gestalten sein Innerstes aussprechen? Weil er den Gegensatz von Dichter und Mensch, den Widerstreit beider Welten zu hart empfand. Die starke Quelle seiner Dramatik überschwemmte die Beete der Lyrik. War ein Mann zum Dramatiker geboren, so war es Franz Grillparzer.

Nach der entgegengesetzten Seite liegt die Schwäche Friedrich Rückerts (1788—1866), den Exotismus und Heimatsliebe in charakteristischer Mischung zur Wahl immer neuer Themata für seine virtuose Reimkunst ziehen. Ihm ist jeder Gegenstand gut genug zur Versifikation.

Zum Teil mag das an der Schreibfreudigkeit des Philologen liegen: er scheint sich das Wort gegeben zu haben, nun solle einmal von einem Dichter auch jedes beschriebene Blatt auf die Nachwelt kommen. Wenn sogar der nachsichtigste Richter, seine Lieblingstochter Marie, doch einmal ein Verschen schwach fand, so schob der schweigsame Riese mit dem durchfurchten Denkergesicht die lange Pfeife einen Augenblick in den Mundwinkel, paffte eine Rauchwolke hervor und meinte dann: „Laß es nur stehen: mir hat's doch Freude gemacht.“ Und es blieb stehen. Rückert zeigte seinen eigenen Leistungen gegenüber die gleiche Unfähigkeit, zwischen dem Großen und dem Kleinen einen Unterschied zu machen, wie gegenüber den Naturgegenständen. Er besitzt durchaus keinen Maßstab. Vielleicht hat nie wieder ein bedeutender Künstler soviel vom Dilettanten in sich gehabt. Gerade jenes „schädliche Vorliebnehmen“, das Goethe für den besten Nährboden des herrschenden Dilettantismus ansah, übt Rückert der eigenen Poesie gegenüber aus. Um deshalb hat der unendlich produktive Poet schließlich weniger in das Gedächtnis der Nachwelt gerettet als Uhland mit seiner strengen Selbstkritik.

Die Einheit von innerer und äußerer Form gelingt Rückert in einigen Liebesliedern, die zu den Perlen unserer Liebeslyrik gehören („Er ist gekommen in Sturm und Regen") und in einigen Nachahmungen des Volksliedes („O süße Mutter, ich kann nicht spinnen"; „Aus der Jugendzeit"). Sonst verliert er allzuleicht die Unterscheidung von Dichten und Versifizieren. Und diese gleichmäßige Art, alles in das einmal gewählte Metrum hineinzudrücken, macht auch die „Weisheit des Bramanen" (1836—1839), sein vielgepriesenes Lehrgedicht, als Ganzes dem modernen Stilgefühl fast unzugänglich. Die Belehrung über Nutzen und Schaden des Tabakrauchens wird nicht anders vorgetragen als die über Gott und den Frieden der Seele. Oft glauben wir den alten Goethe zu hören — und nicht ganz selten auch den alten Polonius. So löst sich das Buch in Einzelheiten auf, in eine Sammlung von Mottos und Stammbuchblättern. Als solche freilich ist die „Weisheit des Brahmanen" unerschöpflich. Eine Epoche, der Lehrhaftigkeit in künstlicher Form als Höchstes galt, hat dann aus diesem künstlerisch unfertigen Sammelbuch Rückerts Hauptwerk gemacht. Darüber wurde Vollendeteres vergessen und erdrückt. Wer liest noch die köstlichen „Makamen" (1826), in denen die orientalische Kunst, aus dem Wort Gedanken- und Reimspiele aufblühen zu lassen, so ergötzlich nachgeahmt ist? oder die schönste Blüte seiner Übersetzungskunst, die Wiedergabe des rührenden indischen Epyllions „Nal und Damajanti" (1828)? wer kennt das Idyll „Rodach" (1825)? Die steifsten und härtesten Alexandriner des Spruchgedichtes zitiert man; aber wieviel mehr von seinen Liedern sollte man singen!

Rückert bedeutet einen Wendepunkt in der Geschichte der deutschen Lyrik. Ihm floß sie noch in unerhörter Fülle und Leichtigkeit — aber die Sicherheit der Formgebung, die der ärmere Uhland besaß, fehlte dem Virtuosen bereits. Nach ihm hat in der nächsten Zeit nur noch ein Lyriker jenes feine Gefühl gehabt, das der Liedform niemals versifizierte Prosa unterschiebt: Wilhelm Müller. Aber viel größere Dichter als er, Lenau, Annette von Droste, besaßen diese Sicherheit nicht mehr. Und neben ihnen gehen dann die „mühsamen Lyriker" her, die Dichter, die sich angestrengt aus der Prosa in die Gedichtform herübersteuern, statt daß ihnen auf einmal das Gedicht als Einheit aufginge: Grillparzer, Immermann, späterhin Friedrich Hebbel. Erst mit Mörike geht nach einem Jahrzehnt voll bedeutender Dichterpersönlichkeiten wieder ein Lyriker auf, der das Geheimnis der Notwendigkeit besitzt, wie Hölderlin und Novalis und Uhland und Eichendorff es zu eigen hatten.

Jene Sicherheit der Formgebung fehlte selbst dem gefeiertsten Formkünstler der deutschen Dichtung: Platen. Wenn er sein Gefühl in italienische Sonette und persische Ghaselen, seine Kunstanschauung in aristophanische Komödien

versteckt, so geht mit jener Heimatsflucht der Zeit ein persönlicher Mangel Hand in Hand: auch ihm geht die Form nicht mit dem Inhalt auf. Nur wo auch ihn die Not der Zeit zu Kampfliedern gegen die Unterdrücker Polens oder die bureaukratische Misere daheim aufrief, nur da bot sich ihm auch unmittelbar die einfachste und wirkungsvollste Form.

August Graf von Platen ist (24. Okt. 1796) in Ansbach geboren. Wie Annette v. Droste gehörte er einem vornehmen, aber unvermögenden Geschlecht an; doch wenn sie im Gehege alter Traditionen zu entschieden konservativer Gesinnung aufwuchs, ist er durchaus liberal gewesen — als Politiker, nicht als Dichter und Kunsthistoriker. Da nahm ihn von früh auf die Sehnsucht nach dem „Schönen" gefangen. Wir wollen heut an das eine absolute „Schöne" nicht mehr glauben; aber wir dürfen nicht vergessen, daß mit Jahrhunderten Herder und Goethe, Winckelmann und Lessing, Cornelius und Schinkel daran geglaubt haben. Sie waren fest überzeugt, es gebe dauernde Normen der Schönheit; die Griechen hätten sie besessen und für immer festgelegt. Sobald daher Platen aus jugendlich-unreifen Nachahmungen Schillers und der Lehrdichtung zu Selbständigkeit gelangt, bildet er sich einen eigenen Stil aus persönlichem Inhalt und erlernter Form. Die Dichtungen schaffen sich nicht ihre eigene metrische Kleidung wie bei naiven Künstlern; sondern wie ein Poet der Renaissance übersetzt er seine Gedanken aus der Sprache des Alltags in die der Dichtung. Es ist ein ganz eigentliches Übersetzen, wie in fremde Sprache. Er fragt sich: welches ist hierfür die klassische Form? So geht er etwa, wenn er literarische Satire geben will, an allen neueren Formen vorbei, schiebt die Xenien, die Literaturfarcen des jungen Goethe (wie „Götter, Helden und Wieland"), die Dunciade des von ihm bewunderten Engländers Pope beiseite und übersetzt seine Ansichten in die Komödie des Aristophanes: dies ist ihm die gebotene Form. Es kann auch einmal außerhalb Hellas die klassische Form gefunden sein: so wird Hafis ihm für das Ghasel, Johannes v. Müller für die Geschichtserzählung (in der er sich ohne Glück versucht hat) unbedingtes Muster. Aber immer ist es eine gegebene Form, und sie erscheint ihm als Notwendigkeit, als ewige Offenbarung des Genius. Dem Dichter schreibt er eine hohe Aufgabe zu: er hat das Häßliche, das Haltlose zum Schönen emporzuläutern. Sein Werkzeug aber sind eben die festen Normen der poetischen Formgebung:

> Um den Geist emporzurichten von der Sinne rohem Schmaus,
> Um der Dinge Maß zu lehren, sandte Gott den Dichter aus.

Darum hat er seine „Verhängnisvolle Gabel" (1826) gegen die Willkürlichkeiten des Schicksalsdramas und seinen „Romantischen Ödipus" (1829)

gegen wirkliche oder vermeinte Entartungen der neuen Individualpoesie gerichtet. Die Stücke sind witzig und kunstvoll; aber bleibende Bedeutung gibt ihnen nicht die gerechte Abschlachtung Müllners oder gar die ungerechte und häßliche Befehdung Immermanns und Heines — die ihn freilich zuerst gereizt hatten und von denen Heine sich mit abscheulichen Angriffen persönlichster Art rächte —, sondern die positive Lehre der prächtigen Parabasen. Derselbe Dichter aber, der sich so eifervoll gegen alle Poesie wandte, die sein Ideal gefährdete, hat auch gegen politische Willkür starke Worte gefunden in satirischen Briefen und Gedichten, vor allem in jenen „Polenliedern", deren heiße Entrüstung allein schon die Legende von seiner Marmorkälte widerlegt. Besser als die meisten Kritiker kannte der gewiß doch nicht „eisige" Herwegh Platen, wenn er, der Revolutionär, von dem vielgescholtenen „Aristokraten" sang:

Selten gewahrt ein Wandrer den Kranz hochglühender Rosen,
Den du vor frevelnder Hand unter dem Schnee verbirgst.

Neben diesen politischen Gedichten haben seine Balladen epochemachend gewirkt. Sie besitzen, was der massenhaften Balladendichtung der Zeit fast ganz abgeht, die Wahrheit eines individuellen Moments: ein großer Umschwung („der Pilgrim von San Just", „das Grab im Busento", „der Tod des Carus") wird wirkungsvoll herausgehoben.

Festgegründet steht Platen in seiner antikisierend-idealistischen Weltanschauung. Scheint er zu schwanken, zu orientalischem Formenglanz oder zu romantischem Märchenspiel zu irren — es gilt für ihn sein schöner Vierzeiler:

Im Wasser wogt die Lilie, die blanke, hin und her,
Doch irrst du, Freund, sobald du sagst, sie schwanke hin und her.
Es wurzelt ja so fest ihr Fuß im tiefen Meeresgrund,
Ihr Haupt nur wiegt ein lieblicher Gedanke hin und her!

Ja, er war viel zu fest; zu früh hatten sich seine Weltanschauung und seine Kunstlehre zu eherner Härte gefestigt. Seine erste größere Reise, in die Schweiz, läßt ihn 1816 als gereiften Künstler wiederkehren; seine durch emsigstes Feilen erworbene Kunstfertigkeit, der ernste, oft herbe und scharfe Ton, die begrenzte Stoff- und Formenwahl haben sich von da an nur noch gesteigert, nicht verändert. 1824 betrat er den Boden Italiens, das ihm längst als gelobtes Land der Schönheit und Harmonie vorschwebte. Aber, wir sagten es schon einmal, er hatte nicht das Talent des Erlebnisses. Auch diese Erfüllung seines Lebenswunsches ward ihm kein Ereignis. Er ward nur immer starrer in seiner Kunst, seitdem ihn die Entfernung von der Heimat, von den Freunden, auch von den heftig befehdeten Gegnern trennte. Er vereinsamte völlig. Er hatte seine ganze Existenz der dichterischen Tätigkeit zum Opfer gebracht,

sein Leben unablässigem Lernen gewidmet; es war ihm ernst mit seinem Ideal. Sein Leben aber blieb die Prosa, die er erst in Poesie übersetzen mußte. Nur einen malerischen Tod gönnte ihm das Schicksal, fern von der Heimat unter den Palmen von Syrakus (5. Dez. 1835).

Dorthin, unter die fernen Palmen, wanderte am liebsten auch die Erzählungskunst der Zeit. So stark Walter Scott, der schottische Zauberer, auf sie einwirkte — sein großes Geheimnis, die Erfassung der nationalen Gesamtpersönlichkeit durch die Jahrhunderte, lernte ihm erst Wilibald Alexis ab. Die andern ahmen seine Landschaftsbilder, seine historischen Kuriositäten, seine Personalbeschreibung nach; und wenn dennoch der historisch und geographisch-ethnologische Roman aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lesbarer geblieben ist, als sein Johannestrieb in Ebers und Dahn, so liegt das an der Erzählungslust der Periode. Es ist als sei nach langer Pause die Lust und Kunst zu erzählen wieder erwacht. Die alten Meister greifen zu der lange beiseite gelegten Erzählung: Goethe in den „Wanderjahren", Tieck mit dem ganz frischen Strom seiner Novellen. Zschokke sammelt seine Schriften, Eichendorff vollbringt den glücklichen Wurf seines „Taugenichts"; und neben Heine, der mit den „Reisebildern" einen ungeheuern Erfolg erzielt, neben Jeremias Gotthelf tritt eine ganze Schar von Erzählertalenten mit Erstlingen oder Hauptwerken hervor:

Fast jedes von den leichten Talenten dieser Schar sucht sich mit der Zeit eine besondere Domäne für seine historischen oder ethnologischen Romane aus: van der Velde Schweden und Norwegen, Tromlitz das Deutschland des Dreißigjährigen Krieges, Smidt den Seeroman und, eine neue Spezialität, die Schauspielernovelle („Devrient-Novellen" 1852), Wilibald Alexis die Geschichte Brandenburg-Preußens.

Etwa von 1821—1850 fließt diese breite Masse leichter, aber gewandter Erzählungsliteratur; dann setzt mit den „Rittern vom Geist" (1850) ein Roman von neuen Ansprüchen ein und mit Storms „Immensee" (1852) eine ganz anders geartete, lyrische Novelle. Jenes Menschenalter aber hat an lesbarem Erzählungsstoff mehr gebracht als fast die ganze übrige neuere deutsche Literatur. Man wird kaum eine dieser Geschichten mehrmals lesen — Wilibald Alexis' und etwa noch Holteis beste Schriften ausgenommen; einmal wird man sie mit Vergnügen lesen. Sie haben fast alle etwas von dem „Biedermeierischen" der Epoche, in der sie entstanden, etwas breit Ausmalendes, behaglich Moralisierendes; sie sind am Ofen in der Stube zu lesen, nicht wie Goethes Romane auf dem grünen Rasen, nicht wie Storms Novellen im Garten in der Mondscheinnacht. Es ist die goldene Zeit der „Schmöker"; aber aus diesen „Leihbibliotheksromanen", an denen sich die Frauen und Töchter

heiß lasen — man denke an die Schilderung der sich in die Armut hineinlesenden Familie in G. Kellers „Grünem Heinrich“! — erwuchsen doch Schöpfungen wie die des Jeremias Gotthelf und die von Wilibald Alexis!

Die dankbaren Zeitgenossen übertrieben wohl auch ihren Dank, zumal wenn Landsmannschaft oder persönliche Schicksale ihnen den Erzähler wert machten. Das gilt von Karl v. Holtei, dem Schlesier, und Wilhelm Hauff, dem Schwaben. Karl v. Holtei (1797—1880) hat ein abenteuerliches Leben geführt und das Schicksal der fahrenden Leute selbst kennen gelernt, das sein Roman „Die Vagabunden“ (1851) so anschaulich schildert, wie seine Autobiographie „Vierzig Jahre“ (1843—1850) von den eigenen Erlebnissen erzählt. Die Beliebtheit erst seiner Liederspiele („Lenore“ 1828, „Der alte Feldherr“ 1829, „Die Wiener in Berlin“ und „Die Berliner in Wien“ 1825—1826) mit ihren unendlich volkstümlichen Liedern („Denkst du daran, mein tapferer Lagienka“, „Fordere niemand mein Schicksal zu hören“, „Schier dreißig Jahre bist du alt“), dann seiner schlesischen Romane („Christian Lammfell“ 1853, in der ersten Hälfte ganz unübertrefflich; „Die Eselsfresser“ 1860) machte den schönen Greis mit dem prachtvollen wallenden Barte, den weißen Locken, dem malerischen Schlapphut und dem kühnen Faltenwurf des Mantels zuletzt fast zu einem Klassiker, dessen achtzigsten Geburtstag ganz Deutschland mitfeierte. — Und was für ihn das Greisenalter tat, das vollbrachte für Wilhelm Hauff (1802—1827) der frühe Tod. Der schlanke Jüngling mit dem feinen Kopf voll blonder gelockter Haare ward selbst für Uhland eine Art Gegenstück zu Körner, ein auf dem Schlachtfeld der Poesie gefallener Held. Wir können auch das nicht ohne Widerspruch gelten lassen. Als Sänger besaß Hauff wie Holtei die Gabe, volkstümliche Klänge sich glücklich anzueignen, und sein „Morgenrot, Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod“ gewann durch des Dichters eigenes Schicksal nachträglich eine rührende Vertiefung, die dem etwas leeren Gedicht „Steh' ich in finstrer Mitternacht“ fehlt. Aber gerade vom Helden hatte dieser weiche, schwankende Charakter gar zu wenig. Was Gutzkow W. Menzel nacherzählt: Hauff habe den „Mann im Mond“ (1826) zuerst in der Manier des vielbeliebten Clauren geschrieben, und erst auf Menzels Rat daraus eine Parodie auf den süßlich-unsittlichen Vielschreiber gemacht — diese Anekdote hat bei Hauffs ganzem Wesen nur zu viel Wahrscheinlichkeit. Doch die letzten Arbeiten Hauffs hätten eine ernstere Weiterentwickelung erhoffen lassen, wie sie ja auch Körner durchzumachen hatte. „Lichtenstein“ (1826) ist eine der glücklichsten Nachahmungen Walter Scotts, besonders in den humoristischen Partien, obwohl eine Nachgiebigkeit gegen Zeitstimmungen in dem lustigen Zerrbild des Schreibers auch hier mitspielt. Das Buch wirkt anmutig und leicht, wie wir in Schwaben die Bergschlösser auf einer mäßigen Höhe freundlich ins Tal

blicken sehen; sieht man allzu nahe hin, so ist freilich manche Mauer nur aus Pappe aufgeklebt und manche Figur nur mit vergänglichen Farben angestrichen. Aber der leicht hinerzählte Roman fordert kein solches genaues Nachprüfen. Die „Phantasien im Bremer Ratskeller“ (1827) endlich, mit Heines Trinkerphantasie im Nordsee-Zyklus fast genau gleichzeitig, sind ein in sich vollendetes Werk von seltenster Grazie und Liebenswürdigkeit, leicht und süß wie Champagnerschaum und neben Heines Gedicht die erste originelle Neugestaltung der Trinkerpoesie in dem Meere unserer dem Horaz und den Vaganten des Mittelalters nachgesungenen Weinlieder.

Aber zu echter Bedeutung erhob W. Scotts Schule sich in Deutschland erst mit Wilibald Alexis. Er leitete den warmen Strom vaterländischer Empfindung in dies malerische Bett; er gab wieder inneres Erlebnis. Das hatten vor ihm nur zwei Vertreter der Gegenwartsflucht getan; Männer, die nicht bloß mit der Phantasie, sondern ganz real in die Ferne geflohen waren, um verändert, und doch nicht verändert in die deutsche Heimat wiederzukehren: ein fürstlicher Weltenbummler und ein entlaufener Mönch.

Was Jean Paul in seinen Romanen darzustellen liebte, Verbrüderung von Kunst und Natur zu einem höheren Landschaftsbild, das suchte Fürst Pückler (1785—1871) an dem Park seiner Standesherrschaft Muskau zu erfüllen. Es wurde auch erreicht: aber das große Vermögen des Grafen — Fürst wurde er erst 1822 — ging darüber in die Brüche. Rasch entschlossen ließ er sich von seiner Gemahlin, der Tochter des Staatskanzlers Hardenberg, scheiden, um in England eine reiche Frau zu suchen; seine Gattin, mit der er zeitlebens in herzlichem Einvernehmen blieb, war einverstanden. Als der Plan mißglückte, heirateten sie sich von neuem. 1846 verkaufte er Muskau und schuf in Branitz bei Kottbus wiederum großartige Parkanlagen. Dazwischen ging er in der Welt spazieren; in Mehemet Alis Reich machte er es sich so bequem wie in England. Als der Krieg mit Frankreich ausbrach, wollte der Sechsundachtzigjährige mitziehen; der schöne Greis mit dem vollen schneeweißen Bart war noch so rüstig, wie der bildschöne Jüngling gewesen war, als er die Welt durchwanderte.

Pückler wirkte vor allem durch seine Persönlichkeit. Ein Byron war er zwar nicht, so gern er auch den großen englischen Lord kopierte, der damals Europa bezauberte und, wie Pückler, sogar die Paschas eroberte. Lord Byron (1788—1824) war ein großer Dichter; Pückler war weder groß noch ein Dichter. Aber er besaß eine wunderbare Frische der Wahrnehmung, die durch einen gesucht blasierten Ton des Vortrags noch pikanter wurde. Als er 1830 seine „Briefe eines Verstorbenen“ herausgab, entzückte er die ganze Lesewelt. Der Erfolg von Sternes „Empfindsamer Reise“ (1765) schien sich zu erneuern;

es regnete wieder Reisebilder. Mehr aber als die kosmopolitischen Reisebriefe und die geistreichen Reflexionen machte der Autor Eindruck. Für das „junge Deutschland" ward die charakteristische Figur Pücklers das stehende Modell ihres nie fehlenden „geistreichen Edelmannes"; für Herwegh ward „der Verstorbene" der Typus des hochmütigen Aristokraten, gegen den die „Lieder eines Lebendigen" sich mit pathetischem Protest wandten.

Pückler stellt neben Bettina den Übergang von der jüngeren Romantik zum jungen Deutschland dar. In der Prosa lag die Hoffnung der Zeit, wie die Theoretiker auch bald erkannten. In der kraftvollen Erfassung der Wirklichkeit lag die Aufgabe, die daheim viele stellten, keiner löste. In der Ferne ging ihre Lösung einem exilierten Deutschen auf: Poesie der großen Wirklichkeit fand Charles Sealsfield in der „Neuen Welt".

Karl Postl (1793—1864) wurde zu Poppitz bei Znaim in Mähren als Sohn eines armen Ortsrichters geboren. Dem begabten Jüngling eröffnete die Aufnahme in den reichen Orden der Kreuzherren die Aussicht auf eine sorgenlose Zukunft; aber dieses leidenschaftliche Temperament war nicht für ein stilles Klosterleben geschaffen. 1823 entfloh er dem Orden und verschwand in Amerika. Von dort aus veröffentlichte er in englischer und dann in deutscher Sprache zahlreiche Romane und Erzählungen unter dem Namen Charles Sealsfield, den er einem kleinen heimischen Bezirk „Siegelfeld" nachgebildet hatte. Nach einem zweimaligen Aufenthalt in London und mannigfachen Reisen in Europa ließ er sich 1832 in der Schweiz nieder, kehrte von mehreren Reisen nach Amerika auf seinen einsamen Sitz bei Solothurn zurück und starb am 26. Mai 1864, ohne je das Geheimnis seines wirklichen Namens gelüftet zu haben. Der entflohene Mönch Postl war wirklich zum amerikanischen Pflanzer Sealsfield geworden. Schien er doch auch seine Vatersprache fast verlernt zu haben, wenn er sich durch Anpassung an die Redeweise der Yankees, der spanischen und französischen Ansiedler ein „transatlantisches Kauderwelsch" zusammenbraute. Gleich sorglos ist er in der Komposition; er läßt wohl ganz einfach, wie im 17. Jahrhundert die altväterische „Insel Felsenburg", eine Anzahl Reisende zusammenkommen und nun jeden seine Geschichte erzählen. Versucht er seine Genrebilder zu strengerer Einheit zusammenzufügen, so verunglückt er.

Sealsfield hat nicht das Schlagwort „europamüde" geprägt (es erhielt erst 1838 durch Willkomms so betitelten Roman allgemeine Geltung); aber der Stimmung, die in diesem Wort liegt, hat niemand mächtigeren Ausdruck gegeben als er. Ganz Europa ist ihm ein alter lebensmüder Philister; und nach Westen zieht die Weltgeschichte. Dort in Amerika blüht ein neues Geschlecht auf, das keine verfallenen Schlösser kennt und keine Basalte, wie schon Goethe

gerufen hatte: mächtig, wild, eigenwillig wie der ungeheure Urwald, in dem jeder Baum eine riesige Einzelpersönlichkeit ist, frei von der beengenden Moral der alten Welt, „Übermenschen“ in jedem Zug. Er schwelgt in diesem Anblick, er begeistert sich an der zügellosen Kraft der Menschen, wie sein Auge trunken auf der ungebändigten Fülle der Vegetation ruht. Er kostet ihnen mit wahrer Wollust die stärksten Empfindungen nach: Haß, Wut, Ehrgeiz, Fanatismus, wie das Alltagsleben Europas (wir reden hier immer nur aus seinem Sinn heraus) sie gar nicht mehr kennt. Und die Intensität seines Nachfühlens setzt sich in volle Kraft der Nachschilderung um. Keinerlei Bedenken ästhetischer oder moralischer Natur hemmt seine treue Wiedergabe. In einer Zeit, in der man in der schönen Literatur vom Essen noch kaum zu sprechen wagte, schildert Sealsfield den verzehrenden Hunger und die Gier des ersten Bissens mit einer realistischen Kraft, die erst in unseren Tagen der Norweger Knut Hamsun wieder erreicht hat — wie Sealsfield aus eigener Erfahrung heraus.

Aber diese starken Empfindungen erschöpfen sich bei ihm nicht, weil sie immer neuen Nährboden aus der Anschauung der Individualitäten schöpfen. „Nationale Charakteristiken“ nannte er sein bestes Werk, das „Kajütenbuch“ (1841), mit dem Nebentitel. In der Erfassung nationaler Eigenart hat er Epoche gemacht. Jahrhundertelang hatte die ethnographische Charakteristik sich auf ein paar stehende Züge beschränkt, den Franzosen eitel und geistreich, den Spanier stolz und beschränkt geschildert; er erst tauchte in die ganze Tiefe nationaler Eigenheit ein, wie sie sich in Wort und Geste, in Haltung und Tracht verrät; kein unechter Ton stört je das Lokalkolorit. Dabei bleibt er selbst immer — er selbst: eine leidenschaftliche Natur, die hingerissen uns hinreißt, voll Bewunderung für die Stärke, für die werdende Welt, atemlos erzählend, weil er so viel zu erzählen hat.

Von den vielen Schülern dieses großen Talents nennen wir hier nur den bekanntesten: Friedrich Gerstäcker (1816—1872). Aber die ungeheure Kraft des Nachfühlens fehlt dem harmlos-heiteren Erzähler so sehr wie die Geschlossenheit der Anschauung; und seine Sprache und Technik, wenn sie auch Sealsfields Improvisationen überlegen sind, genügen doch keineswegs, um für jene Nachteile zu entschädigen.

Erinnern wir bei dem großen Schilderer nationaler Eigenart auch an jene Reihe großer Gelehrten, die von Rückert zu Ranke leitet: Franz Bopp (1791—1867), den Begründer der vergleichenden Sprachwissenschaft; F. Ch. Baur (1792—1860), den Stifter der „Tübinger Schule“, von der die historische Richtung in der Theologie ausgeht: Karl Lachmann (1793—1851), den Meister philologischer Kritik und Reformator der Lehre vom Volksepos;

endlich Leopold v. Ranke (1795—1886) selbst, den Erneuerer der Geschichtswissenschaft. Allen ist das liebevolle Eingehen in die Individualität von Völkern und Epochen gemein. Ihnen allen wurde es selbstverständlich, den lebendig angeschauten Hintergrund nationaler oder zeitlicher Eigenart als Mittel der Prüfung zu verwenden bei jeglicher Betrachtung von Einzelerscheinungen: die Form, der Vers, der Bericht, der damit stritt, war verdächtig. So tief hatte die Forschung früher nie die Eigenart im nationalen oder zeitlichen Boden wurzeln lassen.

Nur einer von diesen großen Gelehrten gehört der Literaturgeschichte an: Leopold v. Ranke. Am 21. Dez. 1795 zu Wiehe in Thüringen geboren, ward er 1825 Professor an der Universität Berlin und hat diese Stadt fast nur noch zu Studien- und Berufsreisen verlassen.

Was man an ihm zumeist zu preisen pflegt, das ist in positiver Hinsicht seine Methode, in negativer seine Abwehr aller Spekulation. Oft hat man sein bezeichnendes Wort zitiert: sein Ehrgeiz gehe nicht so weit, darzutun, wie die Dinge hätten kommen müssen; ihm genüge es, zu sagen, wie sie gewesen seien. Aber mindestens für uns hier ist nicht seine Objektivität das Bedeutsame, sondern ihre Ursache. Die unbegrenzte, unversiegliche, unerschöpfliche Freude an dem Geschehen überhaupt — das ist der Punkt, in dem Leopold v. Ranke in einer wirklichkeitsscheuen Zeit die Verbindung zwischen Goethe und der Gegenwart herstellt. Hierin ist er modern. Das Entzücken an der bunten Fülle der Ereignisse ist der Grund der großartigen Vorurteilslosigkeit, mit der Ranke die Tatsachen der Weltgeschichte nicht nach ihrem moralischen Wert, nicht nach ihrem politischen Ertrag abschätzt, sondern dankbar in allen eine Aufforderung zu wissenschaftlichem Nachfühlen und künstlerischem Nachbilden sieht.

Schwerer war es freilich, sich anteilsvoll in die Tatsachen und Persönlichkeiten zu vertiefen, als von außen her ein geschichts-philosophisches oder politisches Interesse in auserwählte Momente hineinzutragen. Die Zeit schwelgte noch in den großen Momenten. Und diese beständige Anspannung, diese Jagd nach dem feierlichen Moment verrät sich schon in den Physiognomien. Mit der Zeit der ruhig-vornehmen Dichtergesichter, Chamissos, Uhlands, Rückerts, geht es zu Ende wie mit der der klassisch schönen Poetenköpfe, Arnim, Brentano, Novalis. Eine neue Physiognomie tritt auf, unruhig arbeitende, von innerer Anstrengung durchfurchte Gesichter: Heine, Grabbe, Hebbel. Übergroße Stirnen, tiefe Augen werden zum Merkmal des Dichterkopfes wie vorher die malerische Unordnung der Haare und die kühn geschlungene Halsbinde à la Byron. Die Poeten lassen sich in tiefem Sinnen abkonterfeien, das gedankenschwere Haupt auf den Arm gestützt oder doch nachdenklich gesenkt; so

ruhig wie Chamisso, Rückert, Fouqué, Arndt sitzt keiner mehr auf seinem Stuhl, den Beschauer gemütlich anblickend oder vergessend. Es gibt keine naiven Dichter mehr. Nur vereinzelt taucht noch ein Poet auf, der wie Mörike und (teilweise wenigstens) wie Freiligrath die alte Unbefangenheit der Kerner und Eichendorff, der Raimund und Rückert besitzt und beim Dichten vergißt, daß es ein Publikum gibt. Die schreckliche Rechenkunst, durch die der mit Wortwitzen und fader Sentimentalität arbeitende Saphir (1795—1858) wahre Triumphe feiern konnte, bedeutet nur das Extrem einer in der ganzen Literatur liegenden Krankheit, und Gutzkow hat hundertmal mehr von jener Absichtlichkeit, als gut war.

Aber diese Anspannung, diese Selbstbeobachtung war doch nicht fruchtlos. Vielmehr als die Flucht in malerische Kostüme hat sie den poetischen Horizont vergrößert. Sie war das Element, aus dem die stärksten Dichterpersönlichkeiten der Zeit ihre Kraft sogen; von hier aus entstand, was vor allem die moderne Literatur als ihre große Errungenschaft feierte, eine Poesie des individuellen Moments.

Viertes Kapitel: Das individuelle Moment

Wie die Kunstlehre der Klassiker, war auch die der Romantik aus einem befreienden Losungswort zu einem Hemmschuh geworden; die „fortschreitende Universalpoesie" machte überall halt, wo sie modernes Leben witterte.

Lange ehe der Junghegelianer Arnold Ruge sein berühmtes Manifest gegen die Romantik (1839) erließ, hat deshalb jeder hervorragende Dichtergeist dieser Tage die Romantik in sich überwinden müssen. Nicht nur Georg Büchner arbeitete sich aus ihrer Art heraus, nicht bloß Ferdinand Freiligrath nahm feierlich von ihr Abschied, beide um den Stimmen ihrer eigenen Zeit wach zu sein; nicht nur Charlotte Stieglitz wollte ihren Gatten vom Erotismus zur Wirklichkeitspoesie erwecken. Ein Kampf mit den romantischen Tendenzen, die seiner innersten Natur fern lagen, füllt den größten Teil von Immermanns Leben aus. Rascher überwand Heine die echt romantischen Ansätze seiner Jugend. Annette v. Droste aber ist immer im Kampf zwischen Romantik und modernem Psychologismus befangen geblieben.

Wie mächtig die Voraussetzungen der Romantik selbst einen starken Geist gefangen hielten, zeigt doch Immermanns Entwickelung am augenfälligsten.

Karl Immermann (1796—1840) läßt im „Münchhausen" selbst „den bekannten Schriftsteller Immermann" auftreten:

> Es war ein breitschulteriger, untersetzter Mann, der seinen Wanderstock bei jedem Schritte mit Energie auf die Erde stieß. Er besaß eine große Nase, eine markierte Stirn, deren Protuberanzen jedoch mehr Charakter als Talent anzeigten, und einen fein gespaltenen Mund, um den sich ironische Falten wie junge spielende Schlangen gelagert hatten, die jedoch nicht zu den giftigen gehören... Nicht allein in dem Antlitze dieses Mannes, sondern überhaupt in seinem ganzen Wesen war eine eigene Mischung von Stärke, selbst Schroffheit, mit Weichheit, die hin und wieder in das Weichliche überging, sichtbar.

Diese Mischung läßt sich leicht psychologisch erklären. Immermann war ein Sohn des altpreußischen Beamtentums, und mit diesem ersten Beamtenstand der Welt teilte er das feste Pflichtgefühl, die unbedingte Ehrenhaftigkeit und Wahrhaftigkeit — und das Bedürfnis der Subordination. Aber ganz natürlich erwuchs in dem kraftvollen Jüngling eine durch persönliche Erlebnisse gesteigerte Verstimmung gerade gegen die Art dieser Kreise, denen er durch Abstammung und eigenen Beruf — er war Richter — angehörte; und so kam er völlig ins Fahrwasser der Romantik. Von ihr hat er das überstarke Selbstgefühl des Künstlers, die Geringschätzung des wirklichen Lebens, die Verachtung der Konvention, die ihn nach einem Jahrzehnte dauernden Liebes-

verhältnis mit Elsa v. Ahlefeld, der (später geschiedenen) Gattin des berühmten Freischarenführers v. Lützow, erst am Ende seines Lebens zu dem stillen Glück einer bürgerlich-einfachen Liebesehe gelangen ließ. Der unaufhörliche Kampf beider Tendenzen zerrieb den äußerlich harten Mann und brachte ihn zu Momenten der Weichheit, in denen er zerknirscht wie ein frommer Pietist auf die Knie sank. Er wollte kaum einen Meister gelten lassen, nahm sich Goethes in Verteidigungsschriften fast mit Herablassung an und meisterte Schiller mit hochmütiger Überlegenheit; dennoch hat er den größten Teil seines Lebens einfach nach den Rezepten der Romantiker gedichtet und in geschmacklosen Lustspielen Tieck als unfehlbaren Meister kopiert.

Diese innere Zwiespältigkeit kennzeichnet auch den Dichter. Immermann war ein glühender Patriot, der insbesondere an seinem König Friedrich Wilhelm III. mit wirklich andächtiger Verehrung hing, und der nichts Höheres träumte als den Glanz Deutschlands. Dennoch hat seine Muse lange, lange zeit- und ortlos im romantischen Lande geschwebt, bis sie sich endlich im „Reisejournal" (1833) und den „Memorabilien" (1840 erschienen), in dem großen Zeitroman „Die Epigonen" (1836) und vor allem im „Münchhausen" (1838—1839) auf deutsche Erde herabließ. Dann aber hat der Romantiker die Zeit sofort mit gewaltigem Ernst ergriffen. Die „Memorabilien" sind zur Psychologie Deutschlands im Anfang des Jahrhunderts ein so reicher Beitrag, wie wir wenige besitzen; das „höhere Bürgertum" fand hier einen unbestechlichen Geschichtschreiber. Die „Epigonen" haben zwar in technischer Hinsicht immer noch die Erbschaft des romantisierten „Wilhelm Meister" angetreten; auch Immermann wagt es noch nicht, ein realistisches Zeitbild zu geben (wie „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" eins war), sondern mischt die Mythologie geheimnisvoller Wunderkinder und unheimlicher Bastardschaften in seine Schilderung. Aber das Hauptmoment ist doch mit imponierender Kraft angepackt; der Kampf zwischen der neu aufkommenden Maschinenindustrie und den „alten Ständen", vor allem dem Adel. Sein anmutiges komisches Heldengedicht „Tulifäntchen" (1830) hatte dies Motiv schon scherzhaft angefaßt, der „Münchhausen" nahm es wieder auf, und bei jedem Schritt hat Immermann seinen Wanderstock mit weitwirkender Energie auf die Erde gestoßen. Freilich verdirbt er die Einheitlichkeit des Zeitbildes in den „Epigonen" durch zu viel literarische Satire gegen A. W. Schlegel und das „Berlinertum", durch zu häufigen politischen Spott auf Demagogen und Diplomaten; aber zum erstenmal wird doch in einem deutschen Zeitroman statt geistiger Gegensätze der soziale Konflikt zum Angelpunkt der Handlung gemacht. — In derartiger Satire, zumal literarischer, schien seine „Geschichte in Arabesken", der „Münchhausen", ganz aufgehen zu sollen. Immermann sah als Grundfehler

seiner Zeit eine innere Unwahrheit an, ein dilettantisches Spielen mit ererbten oder erborgten Rollen. Wie sehr er recht hatte, zeigt Ernst Schulzes typische Gestalt. Aber freilich ging er zu weit, wenn er nun ringsum nur „Epigonen" sehen wollte — er hat das Wort in diesem Sinne geprägt —, nur die kleinen Söhne, die in den großen Stiefeln und Hüten der Väter als lächerliche Gernegroße umherpoltern. Und das war seine Rettung, daß er die Übertreibung erkannte. Münchhausen, der alte Lügenmeister Bürgers, sollte ein gleichsam mythologischer Heros werden, der Vertreter all der Lügenhaftigkeit der Zeit; und um ihn gruppieren sich die Standeslüge des heruntergekommenen Aristokraten, die Empfindsamkeitslüge der alten Jungfer Emmerentia, die Bildungslüge des Schulmeisters, der ein alter Grieche zu sein vermeint, und in zahllosen Vertretern die literarische Lüge oder was Immermann dafür hielt: falscher Prunk der Rede bei Humboldt, falsche Geistreichigkeit bei Bettina, Raupachs Theaterkniffe, Justinus Kerners Geisterseherei. Aber Immermann selbst ertrug auf die Dauer den Aufenthalt in dieser Atmosphäre nicht. Gewaltige ernste innere Kämpfe hatten ihn gereinigt. Ihr erhabenes Denkmal ist der „Merlin" (1832) — unter allen Versuchen, einen „Faust" nach Goethe zu schreiben, der großartigste; ein gewaltiges Kampfspiel von dem Krieg zwischen Gott und Satan, zwischen „Welt" und Ideal, zwischen Reinheit und Schicksal. Und darauf war sein bedeutendstes historisches Drama gefolgt, der „Alexis" (1832), in dem der Dichter den romantischen Sohn der entschlossenen Staatsweisheit des Vaters opfert, aber auch diesen selbst, Peter den Großen, an seinem Werk verzweifeln läßt, weil er Menschenwerk an Stelle der natürlichen Entwickelung des Volkes gesetzt hat. Und nun brach im „Münchhausen" diese neuentdeckte Quelle der Poesie durch. Als Gegenbild gegen all die Lüge und all das Maskenspiel der Gebildeten erwuchs der „Oberhof" — nicht die erste deutsche Dorfgeschichte, aber das erste realistische Landschaftsbild großen Stils in Deutschland. Eine Gestalt wie der Hofschulze war noch nicht gezeichnet worden — so rund und voll mit der Größe und den Schwächen altererbter Art und alterworbenen Ansehns. Das eigenartige Volksleben Westfalens treibt diesen „Patriarchen" hervor wie die Urwälder Sealsfields ihre Riesenbäume. Es sind nicht in der Art älterer Provinzialnovellen Bräuche und Redensarten dekorativ angehängt, sondern alles hängt organisch zusammen wie bei Wilibald Alexis. Dieselbe Zähigkeit, die der Hofschulze im Handel mit dem Roßtäuscher zeigt, hat dem geächteten Spielmann — einer prachtvollen Gestalt! — das Schicksal bereitet; das Hochzeitsfest zeigt das gleiche Haften an alter Art wie das Femgericht.

Immermann ist ein starker Prosaiker; die gebundene Sprache ist ihm Zwang. Was wir bei Grillparzers Lyrik bemerkten, eine entschiedene Taubheit gegen

den Charakter metrischer Formen, das dringt bei Immermann selbst in das Drama; er läßt etwa im „Alexis“ die harten, kalten russischen Großen in den weichsten Strophenformen reden. Seine eigenen Gedichte macht diese Stumpfheit fast unerträglich. Und derselbe Mann beweist nun das feinste Stilgefühl, wenn es gilt, Goethes „Stella“ oder ein Stück von Calderon einzustudieren und zu inszenieren! So viel näher lag dieser Generation noch die Bühne als das eigene Leben; so wahr ist Grillparzers Urteil über Tieck und seine Freunde gewesen: wenn sie Shakespeare als Brille aufsetzten, könnten sie trefflich sehen, sonst seien sie aber blind.

Unabhängiger, und deshalb einsamer hat Annette v. Droste (1797—1848) gelebt und gedichtet. Das fromme westfälische Edelfräulein bringt den größten Teil ihres Lebens auf dem weltentlegenen kleinen Gut zu, das der Mutter mit ihren beiden Töchtern geblieben war, als sie zugunsten des Stammhalters auf ihre Erbschaft verzichteten. Oder sie wohnt bei ihrem Schwager, dem romantischen Philologen Joseph v. Laßberg (1770—1885), der auf der Meersburg am Bodensee mittelalterliches Burgleben zu erneuern suchte, ein liebenswürdig sonderbarer alter Herr. Mehr noch als die Einsamkeit des Lebens trägt aber ein anderer Umstand zu ihrer Isolierung bei: ihre übergroße Kurzsichtigkeit. „Ihr Auge“, sagt ihr Schützling und Biograph Levin Schücking, „war trotz einer beispiellosen Schärfe für ganz nahe Gerücktes von einer ebenso großen Blödsichtigkeit für das Entferntere — sie hat die Welt stets nur durch einen Schleier gesehen und verschwimmende Umrisse der Dinge.“ Diese körperliche Eigenart bildet sich stark und deutlich in ihrer geistigen Eigenart ab. Sie sieht das Nächste mit unheimlicher Schärfe, beobachtet das Gras und den Käfer mit einer Deutlichkeit, wie sie nur die mikroskopische Kleinmalerei der Neuesten wieder erreicht hat; das Fernere aber verschwimmt ihr im Nebel. Ihre epischen Versuche (worunter die prächtige „Judenbuche“ und das große Fragment „Bei uns zu Lande auf dem Lande“) sind in den Einzelheiten von unübertrefflicher Wahrheit; die Komposition aber löst sich in dem historischen Genrebild „Die Schlacht am Loener Bruch“ völlig auf oder wird in dem geheimnisvollen „Geheimnis des Arztes“ absichtlich ins Dunkel gesteuert. Aber die Mängel ihres Gesichtssinnes vergütet eine außerordentliche Ausbildung der andern Sinne. Jedes noch so leise Geräusch vernimmt ihr Ohr, den eigentümlichen Duft der Atmosphäre vor dem Gewitter oder der staubbedeckten Heide nimmt sie auf und gibt jeglichen Eindruck mit wunderbarer Schärfe wieder. Sie ist die Dichterin des unendlich Kleinen, der leisesten Luftregung, der intimsten Schwankungen der Seele. Das Kleine ist ihr das wahrhaft Große, weil es das Dauernde, das Ewige sei, und weil alles, was in der Welt prahlerisch „Größe“ vertritt, vergänglich ist. Mit einem großen Schlag verpufft

das Große, in unendlicher Stille erhält das Kleine die Welt. Sie wendet sich mit feierlicher Beschwörung gegen die große französische Dichterin, deren Romane (seit 1832) den Individualismus mit glühender Leidenschaft predigten: gegen George Sand (1804—1876); sie dankt mit überquellendem Herzen der Heimat, daß sie sie in alter treuer stiller Art festhielt. Das Einfache ist ihr Ideal wie Grillparzers; die schlichte, ja die „beschränkte Frau", die eins ihrer köstlichsten Gedichte über den hochfahrend regsamen Mann siegen läßt — sie ist der eigentliche Heros für Annette v. Droste.

Das macht: wie Grillparzer hatte auch sie zu kämpfen mit inneren Mächten, die ihr geheime Feinde schienen. Die einsame Dichterin saß unter streng katholischen, altadelig-konservativen Verwandten, die nicht begriffen, was sich in diesem Herzen regte: dies moderne Bedürfnis, zu erleben, die Regungen der Natur in der eigenen Seele zu fühlen als den Pulsschlag Gottes. 1838 erschien die erste Sammlung ihrer Gedichte; aber niemand beachtete sie; verkauft wurden ganze 41 Exemplare! Der Wetteifer mit jüngeren Dichterfreunden, mit Levin Schücking (1814—1883), mit Ferdinand Freiligrath (1810—1876), erweckt plötzlich in der still und mutlos gewordenen Dichterin eine unglaublich fruchtbare Springflut von Gedichten (Winter 1841—1842), die dann 1844 mit mäßigem Erfolg veröffentlicht wurden. Sie ist nie verbittert geworden; aber daß der Ehrgeiz sich regte, den verdienten Lorbeer forderte, das konnte keine Lehre von der Heiligkeit bescheidener Stille hindern.

Und stärker noch bäumte sich oft in ihrer Brust eine andere Macht auf, ein anderer Feind: der Zweifel. Die gläubige Katholikin hat nie ein Dogma angezweifelt; aber ihrer Natur, die so stark fühlte, so scharf das Nächste erblickte, war es Bedürfnis, auch Gott selbst unaufhörlich zu fühlen, seine Allgegenwart zu sehen. Und dann kommen schwere Momente, in denen sie kämpft, in denen um sie her kein Gott zu spüren ist. Wie Jakob mit dem Engel, ringt sie da leidenschaftlich in der langen Reihe ihrer geistlichen Gedichte, die jedes Fest mit einem Gebet, einer Predigt, einer Betrachtung in verschlungenen Strophenformen und harten Versen begleitet („Das geistliche Jahr" 1851). Sie ist sonst mit zarter Keuschheit über ihre Erlebnisse schweigend fortgegangen; ihre Gedichte erzählen nichts von der hoffnungslosen Liebe, die sie hegte, von Enttäuschungen der Freundschaft, von vergeblichen Wünschen. Dies immer wiederkehrende Erlebnis aber drängt sich in die Beichte ihrer Lieder. Sie begehrt nach einem Starken, der sie überwindet und bindet; sie versenkt sich, um den Zuständen des „trockenen Herzens" zu entfliehen, in pathologische Zustände, wo Traum und Wahrheit, Ahnung und Gegenwart „im siedenden Gehirne" verschmelzen; mit unheimlicher Kraft zieht sie das Furchtbare an:

Und fester drückt' ich meine Stirn hinab,
Wollüstig saugend an des Grauens Süße.

Das klingt modern, hypermodern; das könnte in Dörmanns „Neurotica" stehen wie bei seinem Meister Baudelaire. Und wirklich ist diese grenzenlose Fähigkeit des Nachempfindens leiser Bewegungen, diese Sensitivität und Nervosität ohne Beispiel in jener Zeit; und ohne Beispiel blieb es, wie sie doch aus all diesen kleinen Stößen und Zuckungen sich zu der Kraft einer streng geschlossenen Weltanschauung erhob. Der Anschluß an die Kirche tat es nicht; der Wille der Individualität entschied. Ihre Gedichte zerfallen oft in hart aneinandergestoßene Verse; aber in jedem einzelnen Vers lebt sie selbst. Nie hat sie Zugeständnisse gemacht, nicht ihrer Zeit, nicht einmal dem Vers. Ihre rauhe Kunst behagte dem Publikum freilich nicht wie Ernst Schulzes süße Verse; und noch heut ist sie viel genannt, wenig gekannt. In der Meisterschaft intimer Lyrik aber, in der Fähigkeit, durch ihre Balladen die Stimmungen des Grauens, des Schreckens, der Reue und Versöhnung zu „suggerieren" und vor allem ihre eigene Angst der Entfernung von Gott (ich nenne nur den wunderbaren „Spiritus familiaris des Roßtäuschers"), in der kraftvollen Nachzeichnung landschaftlicher Eigenart hat diese größte deutsche Dichterin alle Verskünstler ihrer Zeit so unendlich übertroffen und mehr noch übertroffen, als Wilibald Alexis mit der Größe seiner Gesamtauffassung oder Jeremias Gotthelf mit der Stärke seiner Anschauung die zahllosen Erzählertalente, die die Zeit vorzog.

Im Gegensatz zu den späten Erfolgen Immermanns, Platens, Annettens hat Heinrich Heine fast von Beginn seiner Tätigkeit Triumphe gefeiert; und wie nachhaltig war seine Wirkung! Nur mit der Nachwirkung der Schillerschen Dramatik läßt sich Heines Einfluß auf die deutsche Lyrik vergleichen; und auch in der Prosa hat er unverkennbare Spuren hinterlassen. Der Versuch fanatischer Feinde, ihm alle „eigentliche Bedeutung" abzusprechen, dürfte durch diese Tatsache allein als erledigt gelten. Aber welche Bedeutung dieser merkwürdigsten Individualität der neueren deutschen Literatur zukommt, das wird allerdings ein viel umsprochenes Problem wohl noch für Generationen bleiben.

Heinrich Heine ist von dem Glück, das den Dichter bei Lebzeiten begleitete (nicht so den Menschen!) auch noch nach dem Tode begünstigt worden. Er hat freilich so unverständige Lobredner und so verblendete Verkleinerer gefunden wie nur irgend Platen; aber daneben Biographen und Kritiker von seltenem Verdienst. Durch die Arbeiten dieser Männer beginnt mehr und mehr ein wirkliches Verständnis an die Stelle phrasenhafter Urteile zu treten. Nur zu lange hat man es sich bequem gemacht und mit einem Schlagwort alles abtun wollen. Ganz ist das noch nicht überwunden.

Heines Stärke liegt in der Empfindung. Das mag paradox klingen, wenn man an den auflösenden Spott, an den kalten Hohn des Dichters denkt; es bleibt deshalb doch wahr. „Das Lied Heines“, sagt Legras, „ist eine Nuance von Empfindung, eine Nuance von Gedanken.“ Diese Feinfühligkeit, die jede Empfindung und jeden Gedanken noch weiter analysiert, ist auf geistigem Gebiet das Gegenstück zu Annettens unerhörter Feinhörigkeit für jeden Bestandteil eines scheinbar einheitlichen Geräusches. Gröbere Organe fassen hier wie da nur einen Gesamteindruck; diese wunderbar geschärften Sinne zerlegen ihn in die Stücke seines Nach- oder Nebeneinanders. Dieser fast krankhaften Schärfe entspricht freilich auch bei Heine eine Schwäche: ein Unvermögen, größere Flächen zu überblicken, mächtige Einheiten zu würdigen. Trotz allen Deduktionen Bölsches ist Heine nie ein Philosoph gewesen, weil er immer nur Einzelheiten gesehen hat. Aber die sah er mit größter Schärfe. Der Blick, der eben noch träumerisch auf der Gewalt des Meeres geruht hat, muß den beteerten Schiffsjungen, der einen Hering gestohlen hat, oder das Fischlein, das mit dem Schwänzchen plätschert und dann von der Möwe gefressen wird, unfehlbar wahrnehmen, sobald sie in sein Gesichtsfeld kommen. Nun aber ist das Leben so gestaltet, daß, wohin wir auch immer blicken mögen auf das erhabene Meer, immer bald uns solch ein Schiffsjunge oder solch ein Fischlein vor die Augen kommen wird. Wen ein starker Eindruck beherrscht, der wird dessen kaum gewahr; aber Heines Empfindung wird sofort erregt, und er gibt sie wieder, wie Jeremias Gotthelf den Schmutz auf den Stiefeln seiner majestätischen Großbauern abmalt. So entsteht das berüchtigte „kalte Sturzbad“, das so oft Heines wärmste Gedichte abschließt. Zunächst beruht das nur auf der gleichen Eigenschaft, die Rankes wissenschaftliche Größe begründet: auf einer großartigen Vorurteilslosigkeit gegenüber der Wirklichkeit. Sie macht ihn zum ersten modernen Dichter; zum ersten, der aus der Erfassung des Moments heraus Kunstwerke erschafft. Aber freilich ward früh eine Manier daraus. Schon in der „Nordsee“ hat er eine solche wirkungsvolle „Aprosdokese“ E. Th. A. Hofmanns benutzt, um den Schwärmer aufwecken zu lassen: „Doktor, sind Sie des Teufels?“; später tritt nur zu oft die Abkühlung fast mit mechanischer Regelmäßigkeit ein.

Wie seine Empfindungen, so zerreißt auch seine Gedanken diese übergroße Sensitivität, die jeden Einfall in seine Nuancen zerteilt. Charakteristisch ist es, wie er in ironischer Weise diese Schwäche zu einer allgemein menschlichen macht. „Kein Mensch denkt,“ sagt der alte Eidechs (im zweiten Kapitel der „Stadt Lucca“), „es fällt nur dann und wann den Menschen etwas ein; solche ganz unverschuldete Einfälle nennen sie Gedanken, und das Aneinanderreihen derselben nennen sie Denken.“ Wer von dem Denken eine so „atomistische“

Auffassung hat, dem kann es natürlich auf ein paar Widersprüche nicht ankommen. Am allerwenigsten kann er ein strenger politischer Parteimann sein; ja einen eisernen Doktrinär wie Börne wird er gar nicht verstehen können. Börne meinte spöttisch, Heine sei der ehrlichste Mensch von der Welt: er könne um alles nicht einen Witz oder einen Einfall für sich behalten.

Man sollte nun meinen, eine solche Natur könne nur ganz disharmonische Leistungen hervorbringen. Ein Spielball des ewig bewegten Lebens, gezwungen, jeder Gedankenanregung ein Echo zu geben, könne er nur ein wirres Chaos von einzelnen Tönen und Einfällen zustande bringen. Und dieser Dichter schafft melodische Lieder von bestrickendem Klang, schreibt wohlgeordnete Abhandlungen, disponiert den kleinsten Artikel mit unnachahmlicher Meisterschaft! Wie ist das möglich? Es ward dadurch möglich, daß Heine eine von Grund aus künstlerische, daß er insbesondere eine durchaus musikalische Natur war.

Es ist eben doch nicht ganz richtig, was wir vorhin aussprachen, daß er alle Eindrücke wiedergeben mußte. Ein rein gestimmtes Instrument läßt nur die Obertöne erklingen, die zum Grundton einen Akkord bilden. So griffen auch Heines feinfühlige Organe aus der unbegrenzten Menge kleiner Eindrücke nur die auf, die zu dem Grundton klangen. Heine komponiert Stimmungen. Die Dissonanz sogar ist künstlerisch berechnet. Oder vielmehr — denn der Ausdruck „berechnet" verdeckt das Unwillkürliche in diesem Vorgang — sie sogar wird nur deshalb aufgenommen, weil sie zu dem Grundton in einem musikalisch möglichen Intervall steht.

Heines Leben ist bekannt genug. Das Geburtsjahr stand lange Zeit nicht fest; doch ist es jetzt sicher, daß er 1797 (am 13. Dez.) geboren ist. Seine Vaterstadt war Düsseldorf, die kunst- und festfreudige alte kurfürstliche Residenz. Die Lust zu fabulieren hatte er eher von dem Vater, einem harmlosen Epikureer und träumerischen Geschäftsmann, als von der klugen und energischen Mutter. Fromm waren beide Eltern nicht, doch lebten sie durchaus in der Atmosphäre alttraditionellen jüdischen Familienlebens. Das Kind ward von katholischen Patres am Gymnasium unterrichtet und war mehr persönlichen Neckereien als religiöser Gehässigkeit ausgesetzt, auch hierin glücklicher als Börne. Über der Familie schwebte wie eine Art Hausgott der Name des großen Onkels Salomon Heine, eines ungebildeten, aber in seiner Art genialen Kaufmanns, der eins der größten Bankhäuser Deutschlands stiftete und unter seinen angeheirateten Erben die Träger der Namen Richelieu und Ney de la Moskwa und einen souveränen Fürsten (allerdings bloß den von Monaco) zählen sollte. Salomon Heine, ungemein wohltätig, aber herrisch, ist Heinrich Heines Vorsehung und sein Unglück gewesen. Der witzige Mann hatte den geistreichen

Neffen gern, ohne von seinen Gedichten das Geringste zu verstehen; als ein Versuch, aus dem Sohne des verarmten Samson Heine einen Geschäftsmann zu machen, kläglich verunglückt war, gewährte er ihm die Mittel zum Studium und später wiederholt reichliche Unterstützungen. Der unselbständige Jüngling gewöhnte sich so an eine halb parasitische Existenz, und die Gnadengeschenke des Oheims wurden ihm unentbehrlich. Als sein Vetter nach dem Tode Salomons sie verkürzen wollte, entstanden jene unseligen Streitigkeiten, die den kranken Dichter noch vollends zerrütteten und sein nicht eben starkes moralisches Ehrgefühl zu völliger Würdelosigkeit umwandelten. Auch die Rente, die das französische Ministerium dem „Flüchtling" zahlte und die er immerhin bei seinen politischen Artikeln verrechnen mußte, hätte er ohne jene Vorübung vielleicht nicht gesucht.

Heine studierte in Göttingen Jura, nachdem er vorher in Bonn seine allgemeine Bildung erweitert hatte und dort A. W. Schlegel näher getreten war. Er führte das übliche Burschenleben ohne großes Behagen, las aber viel und lernte allerlei. 1821 ging er nach Berlin und eignete sich im Salon der Rahel den geistreichen Umgangston der Berliner Gesellschaft an, trat aber auch der dissoluten Romantik E. Th. A. Hoffmanns und seiner Genossen näher. Andere Einflüsse kamen hinzu. Wilhelm Müller hat er selbst in einem Brief dafür gedankt, daß er ihm den Rhythmus des Volksliedes vermittelte; er kam dem Ton des liebenswürdigen Lyrikers so nahe, daß dieser dann auch seinerseits wieder Klänge aus Heines Liedern aufnahm.

1822 erschien die erste Sammlung seiner Gedichte, 1823 die beiden Tragödien „Ratcliff" und „Almansor" nebst einem lyrischen Intermezzo. Die meisterhafte Kunst, eine Gedichtsammlung zu einem zugleich einheitlichen und abwechslungsreichen Kunstwerk zu gestalten, die bald das „Buch der Lieder" (1827) aufweisen sollte, besaß der junge Dichter noch nicht: erstaunlich bleibt es, wie rasch er sich diese von Legras mit feiner Kennerschaft analysierte Gabe erwarb. Denn in diesen Erstlingen von 1822 und 1823 herrscht noch ein fast naives Nebeneinander gewisser, jedesmal möglichst ausgeschöpfter Stimmungen vor; Abtönung, Schattierung, dramatische Steigerung fehlen noch fast völlig. In dem einzelnen Gedicht aber ist Heine schon ganz Dichter; vieles hat er nie zu übertreffen gewußt.

Heine ist sich wohl bewußt, wie schwer seiner nervösen Sensibilität jedes Festhalten einer einzelnen Grundstimmung wird. Eben deshalb sucht er mit einem gewissen verzweifelten Trotz gewisse Haupttöne festzuhalten. Vor allem geben den Gedichten die „Traumbilder" ihren Charakter. Um sich von der Störung der wirklichen Welt zu isolieren, transponiert Heine, der übrigens selbst ein Virtuos des Träumens war, seine Empfindungen in die Stille des



Heinrich Heine

Nach einer Zeichnung im Besitze des Herrn Carl Meinert in Dessau radiert von W. Krauskopf

Traumlebens. Ungestört kann er hier die Geliebte (oder die Geliebten), den Nebenbuhler, die Hochzeit der begehrten und umworbenen Cousine, der ältesten Tochter seines Onkels Salomon, umformen; die Wünsche werden Erlebnis, die Befürchtungen erträumtes Schicksal; „Ich lag und schlief und schlief recht mild —".

Zur Heldin hat diese Liebeslyrik Heines vor allem jene Cousine, der er eifrig und erfolglos den Hof machte. Und da kam über ihn jene schlimme Art der Zeit: mit den eigenen Gefühlen zu spielen. Er übersetzt sich in einen Märtyrer der unglücklichen Liebe. Er drapiert sich als Heros zweier mißglückter Tragödien voll romantischer Phrasen und unglücklicher Anspielungen. Und doch ist es nicht ganz unwahr, wenn er einmal versichert: „Ich hab' mit dem Tod in der eigenen Brust den sterbenden Fechter gespielt." Denn für diese Natur mit ihrer unaufhörlich sich bewegenden Beobachtung war jede Konzentration auf ein Gefühl von durchdringendem Schmerz begleitet, kam die lebhafte Nachempfindung eines gespielten Liebeswehs dem Gefühl mindestens gleich, das ein beliebiger ehrlicher, aber kühlerer Mensch bei dem wirklichen Erlebnis durchmacht.

Daher auch die Kraft in den „Romanzen". Eine ist darunter, die zu Heines größten Leistungen zählt: die „Grenadiere". Sicher empfand er bei aller Bewunderung Napoleons nicht, was ein Grenadier der Großen Armee bei der Nachricht von Waterloo fühlen mußte. Aber indem er sich in die fremde Seele versetzte, verdrängte er jedes Bedenken, jede Störung, die sonst sein Empfinden hätte kreuzen können; und aus der Macht dieser einheitlichen Stimmung erwuchs der großartig schlichte Ausdruck. Das Vorbild des Volksliedes kommt ihm zu Hilfe; das mächtige Lied: „Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot! Edward!" hat ihm vorgeklungen bei den Versen: „Laß sie betteln gehn, wenn sie hungrig sind." Und am Volkslied hat er auch die eminente Knappheit des Ausdrucks gelernt, die er nach Legras' treffender Beobachtung aus der Technik der volkstümlichen Ballade auf jedes Lied übertrug, während die lyrische Volkspoesie sich keineswegs durch Kürze auszeichnet.

Daneben übt Heine in noch ziemlich schwachen Anfängerarbeiten seinen Prosastil und kehrt dann nach Göttingen zurück, wo er am 20. Juli 1825 als Doctor juris promoviert, nachdem er einen Monat früher zum Christentum übergetreten war. Eins wie das andere war für den Dichter bloß eine Formalität, durch die er sich eine bessere Stellung im Leben sichern wollte. Heine ist durch die Taufe noch viel weniger Christ geworden, als etwa Winckelmann durch seinen Übertritt Katholik wurde. Er hat sich im Gegenteil nie gescheut, die von ihm selbst gewählte Religion ebenso und noch bitterer mit Spott und Hohn zu überschütten als die angeborene. Im Grunde war ihm jede positive

Religion verhaßt; mit dem Judentum verbanden ihn aber immerhin noch Kindheitserinnerungen und der Trotz, der durch immer wiederkehrende Hinweise seiner Gegner auf seinen Ursprung herausgefordert wurde. Er hat sich späterhin eine eigene Kampfstellung gegen das Christentum zurecht gemacht: als ein „Hellene" sei er Feind des „Nazarenertums", als weltfreudiger Heide geborener Widersacher der religiösen Weltentsagung. Etwas Richtiges ist darin. Diese nervöse Natur, die ganz darauf angelegt war, im Moment zu leben, fühlte in der großartigen Einheit und Geschlossenheit der christlichen (und der altjüdischen) Weltauffassung einen aufreizenden Vorwurf. Daneben war er aber viel zu sehr Aristokrat, um ernstlich bekümmert zu sein, wenn das Christentum den Vielen vieles fernhält.

Heine fühlt sich als „Hellene", weil er den Augenblick kennt, ehrt, verewigt; er sieht alle als „Nazarener" an, denen der Augenblick nichts gilt neben der Ewigkeit. So ist er der Vater des neueren Realismus und Impressionismus geworden, der Momentphotographie unserer Skizzenzeichner, der Stimmungsucherei. Aber hellenisch war daran doch nichts als das Grundelement der Wirklichkeitsfreude.

Er genoß sie eifrig und in allen Formen, in Hamburg, am Seestrande auf Norderney (1825—1826), in England (1827), in München als wenig arbeitender Journalist, endlich seit 1831 in Paris. Daß er sich dort so sehr wie Börne in seinem Element fühlte, hatte freilich ganz andere Ursachen als bei dem Politiker. Börne fesselte das politische, ihn das gesellschaftliche Leben. Die Kunst der Franzosen, im Moment zu leben, die Situation auszunutzen, die Eleganz der Umgangsformen, die Hochschätzung der Kunst waren ebensoviel Magneten für seine Seele; war doch der Rheinländer schon durch die Art seiner Heimat den Franzosen verwandt. Aber die Verpflanzung gedieh ihm so wenig wie Platen das ersehnte Exil zum Segen. Er geriet immer tiefer in Manier und in Unwahrheit. Die subjektive Wahrheit seiner ersten Produktionen fehlt späteren nur zu viel. Erst die furchtbaren Leiden seiner letzten Krankheit brachten wieder einen neuen, erschütternden Klang voller Wahrheit in seine Poesie. Er war von dem Leben seiner Heimat abgeschnitten und trotz allen ihn umgebenden Höflichkeiten isoliert auch in Paris; die Verbindung mit einer nichtigen Pariser Grisette stumpfte seine moralischen Ansprüche immer noch weiter ab.

Bis zu seinem Tode blieb der Kranke Herr seines reichen Geistes und seines großen Genies; auf dem Krankenlager, von furchtbaren Schmerzen gepeinigt, mit matt geschlossenen Augenlidern malte er immer noch mit langen Bleistiften auf das Papier Verse von musikalischem Reiz, Sätze von blendendem Witz, Kapitel von fein berechneter Abrundung. Seit er wirklich den Tod in der

eigenen Brust fühlte, spielte er nur immer verwegener mit der Form, mit den Gedanken, mit seinem eigenen Wesen; er ließ sich eine Bekehrung zum Gottesglauben durchleben, er dichtete sich zum politischen Vorkämpfer um — und immer war es seinem Geist gegeben, sich selbst zu überzeugen und zu täuschen. Weltberühmt wie kein deutscher Dichter seit Goethe ist er am 17. Febr. 1856 gestorben.

Heine ist vor allem Lyriker und ein so echter und unmittelbarer Lyriker wie wenige in der Weltliteratur. Dennoch lernt man seine Eigenart nur dann kennen, wenn man von den Reisebildern ausgeht. Denn hier haben wir das Bergwerk vor uns, in den Gedichtsammlungen nur das herausgesprengte Gold. Treffend hat Legras gesagt, das ganze Lebenswerk Heines sei eigentlich nur eine lange und wunderbare Galerie von Reisebildern.

Der Ausgangspunkt für diese charakteristische Produktion ist die berühmte „Harzreise" (1824 geschrieben, 1826 erschienen). Es ist eine autobiographische Novelle. Das Buch steht nach Eberts Nachweis unter dem Einfluß älterer romantischer Produktionen wie Tiecks „Sternbald", Brentanos „Godwi", Kerners „Reiseschatten", und daneben der Reisebeschreibungen des Amerikaners Washington Irving (1783—1859) mit seiner Freude an Sitte und Art einfacher Menschen. Vor allem aber erinnert nicht nur die Art, wie aus dem Text des Berichts die Lieder hervorwachsen, stark an die im gleichen Jahr erschienene Meisternovelle Eichendorffs, den „Taugenichts". Vielmehr sind beide innerlichst verwandt. Der Dichter, den Heine von Göttingen auf den Harz wandern läßt, ist ein ins Romantische übersetztes Ebenbild seiner selbst. So ist aber alles in diesem Buche. Wirklichkeit und Spiel, das Erlebnis und das Traumbild gehen ineinander über, Romantik und Realismus haschen sich. Er wiederholt seine Reise in Gedanken und fragt sich dabei fortwährend: was hätte nun hier geschehen können? und täuscht sich in eine romantische Liebesepisode, in eine übermütige Parodie burschenschaftlicher Freundschaftsbegeisterung, in Märchenstimmungen hinein. Aber all dies ist keineswegs „erfunden", sondern es ist nur die ganze Reihe wechselnder Momente, die jeder auf solcher Wanderung durchlebt, zu einer Kette abgerundeter, in der jedesmaligen Stimmung ausgestalteter Bilder geformt. Diese Kette ist aber zugleich durchkomponiert, so daß sich die einzelnen Stücke wirkungsvoll voneinander abheben; und ein Grundakkord tönt allerdings überall mit; es ist die Sehnsucht nach einem vollen, ausfüllenden Gefühl im Gegensatz zu den Hohlheiten und Halbheiten der Professoren, Burschen und Schneidergesellen.

Hiermit ist aber in gewissem Sinne die Grundform vorgezeichnet nicht nur für alle größeren Dichtungen Heines, sondern auch für alle seine Gedichtsammlungen. Es sind wirklich alles Reisebilder. Die geistreichen Artikel über

englische und französische Zustände, die zum Teil ganz genialen Bücher über deutsche Dichtung und Philosophie, die Streitschriften gegen Wolfgang Menzel und die Schwaben sind in der gleichen lässigen Wandermanier gehalten; nur fehlen hier die Gedichte. Und der „Atta Troll“ und das „Wintermärchen“ sind ebensolche Wanderromane; nur ist der Reisebericht hier der Versform angepaßt. Überall aber bleibt dies das Schema: Heine geht eine bestimmte, genau abgesteckte Strecke durch und sucht jeden Moment individuell zu beleben, jeden in seinem Charakter, bald witzig, bald sentimental, bald kosmopolitisch, bald deutschpatriotisch — immer aber hält er dabei eine gewisse Grundstimmung fest, zu der jedes Einzelstück mit künstlerischer Feinheit abgetönt wird. Daher sind seine Schriften bei aller scheinbaren Zerfahrenheit so einheitlich in der Gesamtwirkung. Die Lieder und die Witze, die Bilder und die pathetischen Stellen wirken nicht wie aufgenähte Ornamente — so wirken sie nur zu oft bei Brentano —, sondern wie Produkte einer momentanen Notwendigkeit. Momentane Notwendigkeit — dies Wort bezeichnet vielleicht Heines poetische Kunst wie sein Schicksal im Leben am deutlichsten.

Unter dem Titel „Reisebilder“ erschien noch im selben Jahre (1826) die „Harzreise“ mit Gedichtzyklen in meisterlicher Anordnung verbunden. Der wichtigste ist die „Nordsee“. Nach Inhalt und Form gehört sie zu den originellsten Leistungen Heines. Der Schüler des Volksliedes und der Romantiker wird hier erst ganz selbständig.

Am meisten hat der Inhalt gewirkt. Die Poesie des Meeres hat Heine — überhaupt ein großer Stofferoberer, der auch seit dem „Hiob“ und dem „Philoktet“ zuerst wieder die Tragik des körperlichen Schmerzes der Poesie wiedergewann — für die deutsche Dichtung erst entdeckt. Auch Goethe hat „Meeresstille“ und „Glückliche Fahrt“ mit wunderbarer Kunst des Rhythmus gemalt; aber wie die Odyssee und wie die Mythologie des Volkes kannte er nur zweierlei: das stille, ruhig daliegende, und das vom Wind bewegte Meer. Heine versetzt sich in die Individualität der See. Und jede Stimmung gibt er wieder mit der Schärfe des Beobachters, steigert sie durch mythologische oder menschliche Staffage — und löst sie durch neue Eindrücke ab, wie eine neue Welle dahinrollt über die anderen, von dem Kiel eines fernen Schiffes erregt.

Dazu stimmt auch die wunderbare Kunst des Rhythmus. Heine gehört zu den wenigen deutschen Dichtern, die es nie verschmäht haben, für ihre Kunst zu lernen. Das Volkslied und Wilhelm Müller trafen wir schon unter seinen Vorbildern; Romantiker wie A. W. Schlegel und Brentano, volksmäßige Sänger wie Hölty, Klassiker wie Goethe stehen daneben. Aber Heine benutzt diese Muster so individuell wie das traditionelle Traumbild. Bölsche hat es sehr fein hervorgehoben, wie er in die von Goethe und Novalis übernommenen

„freien Rhythmen" ein ganz neues Prinzip hereinträgt: den Gegensatz zu der herkömmlichen metrischen Symmetrie; er hat ausgeführt, wie des Dichters genialer Versuch, die Gleichmäßigkeit der Abstände durch ein feines Abwägen der musikalischen Akzente zu ersetzen, der Bewegung vorspielt, die jetzt in der Malerei lebendig ist, wo der Amerikaner Whistler und andere Schüler des „Japonismus" die Symmetrie durch „Proportionalität", durch ein malerisches Ausgleichen der Asymmetrie zu ersetzen streben.

Der zweite Teil der Reisebilder (1827) bringt besonders das „Buch Le Grand", der dritte (1830) die „Bäder von Lucca". Das „Buch Le Grand" ist ein geistreicher Versuch, in der Art der Romantik „mit Worten Musik zu machen", ein Trommelwirbel zu Ehren Napoleons, den Heine von der Figur eines rührend tragikomischen Veteranen schlagen und durch den er sich zu allerlei Einfällen anregen läßt. Die „Bäder von Lucca" samt ihrer Fortsetzung, der „Stadt Lucca", bilden den Übergang von der phantastischen autobiographischen Novelle der „Harzreise" zu den satirischen Zeitgedichten wie „Atta Troll". Den Grundton bildet in den „Bädern" die höchst unanständige, moralisch und literarisch gleich unwürdige Verunglimpfung Platens, in der „Stadt Lucca" die Vergleichung der christlichen Hauptkirchen. — Witzig sind die „Bäder von Lucca" gewiß, und die Betrachtungen in der „Stadt Lucca" sind mehr als das, sie sind wirklich geistreich. Aber die widerliche Atmosphäre des Ganzen läßt hier wie in den fragmentarischen autobiographischen „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski", wie in den „Florentinischen Nächten" einen ästhetischen Genuß auch nur an dem Witz nicht aufkommen. Nur wo Heine seine Prosa ganz mit dem Geist des Witzes erfüllt, wie in dem „Denunzianten" (1837), oder dem höchst amüsanten „Schwabenspiegel" (1839), da hat man daran die Freude, die die meisterhafte Ausübung eines großen Talentes immer gewährt.

Heines Witz ist dem der Romantiker nahe verwandt, und wie dieser hat er sich an dem reichsten Humoristen Deutschlands, an Jean Paul, herangebildet. Seine Kraft liegt mehr in überraschenden Vergleichungen, als in der Gabe, irgendeine Vorstellung bis zu ihren unmöglichsten Konsequenzen zu führen — der Gabe, auf der besonders Swift, Voltaire, Lichtenberg ihre geistreichen Witzgebäude errichten. Heines Witz wächst aber, trotz den Einflüssen Jean Pauls und auch Byrons, aus seiner ganzen Organisation so notwendig hervor wie seine Poesie. Denkt er in Italien an den deutschen Sommer, so tritt ihm zwar die Vorstellung der grünen Bäume und Wiesen vor die Augen, sofort aber auch die geringere Wärme: „Unser Sommer ist nur ein grün angestrichener Winter". Sofort personifiziert er ihn und versieht ihn, wie den Meergott in der Nordsee, mit dem stehenden Symbol des frierenden Philisters: „Sogar die

Sonne muß bei uns eine Jacke von Flanell tragen, wenn sie sich nicht erkälten will". Diese Verkoppelung des leuchtenden Sonnengottes mit der schönen Jacke von gelbem Flanell wirkt höchst komisch, weil sie mit so überraschender Schnelligkeit geschieht; das Prinzip ist das alte der romantischen Ironie, das etwa bei Hoffmann trockene Bureaudiätare und indische Seher Arm in Arm wandeln läßt. Diese Schnelligkeit ist aber auch wirklich etwas Neues, neu wie die Knappheit von Heines volksliedartigen Balladen, neu wie die minutiöse Beobachtung der Wellenschattierungen. Besonders gern verwendet Heine hierfür auffallende Epitheta; das berühmte „épithète rare", das in der französischen Literatur eine solche Rolle spielt, daß Edmond de Goncourt die besten ihm gelungenen Fälle triumphierend aufzählt wie ein Indianer die Skalps seiner Opfer, hat vor den Franzosen Heine und seine Schule virtuos gehandhabt. Auch hier geht ihm zwar Byron voran; Heine zitiert einmal selbst Byrons Ausdruck: „Wellington mit seinem hölzernen Blick." Aber das ist nur kühn ausgedrückt; es heißt doch eigentlich nur: Wellington mit dem Blick einer Holzpuppe. Nicht im Ausdruck, sondern in der Beobachtung liegt dagegen der Witz, wenn Heine sagt: „Der Wirt trug einen hastig grünen Leibrock". Die auffallende Farbe läßt die raschen eiligen Bewegungen des hin und her springenden Wirtes doppelt auffallen: das „hastig" gehört wirklich nicht bloß zum Leibrock, sondern zur Farbe. Goethe sagt einmal von Lichtenberg: wo er einen Witz macht, liegt ein Problem verborgen; von Heine könnte man sagen: wo er einen Witz macht, verbirgt er eine subjektive Wahrheit. Man muß sich hüten, über seine Scherze hochmütig fortzugehen; oft genug sind es wirklich nur bizarre Einkleidungen von Wahrheiten, denen er selbst nicht ganz traut. Wie tief hat er z. B. seiner Zeit ins Herz geblickt, wenn er sagt:

> Unsere Reiselust entsteht überhaupt durch jene irrige Erwartung außerordentlicher Kontraste, durch jene geistige Maskeradelust, wo wir Menschen und Denkweise unserer Heimat in jene fremde Länder hineindenken und solchermaßen unsere besten Bekannten in die fremden Kostüme und Sitten vermummen. Denken wir z. B. an die Hottentotten, so sind es die Damen unserer Vaterstadt, die schwarz angestrichen und mit gehöriger Hinterfülle in unserer Vorstellung umhertanzen, während unsere jungen Schöngeister als Buschklepper auf die Palmbäume heraufklettern.

Das trifft nicht nur die Maskerade der ethnologischen Romane unserer Tromlitz und van der Velde, sondern es geht auch noch mit weitreichender psychologischer Tiefe auf mancherlei kosmopolitische Brüderträume und romantische Europamüdigkeiten der Zeit.

Den bezeichnendsten Ausdruck findet Heines blitzschnell kombinierender Witz in den berühmten komischen Reimen. Wohl ist hier wieder Lord Byron als Vorgänger zu nennen (der seinerseits in einer auf Butlers „Hudibras" zu-

rückreichenden Tradition stand); aber der deutsche Dichter hat ihn unendlich übertroffen. Worte und Wortverbindungen, die es sich nie hätten träumen lassen, daß sie sich reimen können, hängen plötzlich mit einer solchen Selbstverständlichkeit aneinander, als wären sie seit Vater Opitz nie unverbunden vorgekommen: Brutus: die Menge tut es; oder gar in dem übermütigen Abschiedsgedicht an seinen Bruder:

> Max! du kehrst zurück nach Rußlands
> Steppen, doch ein großer Kuhschwanz
> Ist für dich die Welt —

Von dieser wunderbaren Begabung für den neuen Reim geben die „versifizierten Reisebilder" die genialsten Proben. Heine selbst hat den „Atta Troll" so benannt, und es ist kein Zufall, daß dies Meisterstück seiner satirisch-romantischen Poesie gerade Freiligrath und die beständige „Janitscharenmusik" seiner grellen Reime verspottet. Heine sah in dem Bestreben Freiligraths, durch gesuchte, auffallende, bunte Reimworte seine Gedichte aufzuputzen, eine handwerksmäßige Übertreibung eigener Tendenzen.

Der „Tannhäuser" (1836) ist das erste Stück dieser Reihe; es ist eine der genialsten und bezeichnendsten Schöpfungen Heines. Das herrliche alte Volkslied wird psychologisch vertieft und verjüngt. Ein wunderbarer Vers gibt das Leitmotiv ab, das dann Richard Wagner in seiner durch Heines Dichtungen veranlaßten Oper, das Heines begabtester Schüler Grisebach und viele Späteren nicht müde wurden zu variieren:

> Frau Venus, meine schöne Frau,
> Von süßem Wein und Küssen
> Ist meine Seele geworden krank;
> Ich schmachte nach Bitternissen.

Man wird in diesen tiefsinnigen Worten (obwohl ähnliche Wendungen schon bei Byron nachgewiesen werden) auch ein Selbstbekenntnis zu erblicken haben. Der Hohn, den Heine so oft ausstreute, war oft genug ein psychologisches Bedürfnis seiner eigenen, von süßem Wein kranken Seele. Man muß sich hüten, den Spötter gleich für einen bösen Menschen zu halten. Das ist Heine nie gewesen. „Es gibt Herzen," sagt er einmal, „worin Scherz und Ernst, Böses und Heiliges, Glut und Kälte sich so abenteuerlich verbinden, daß es schwer wird, darüber zu urteilen." Ein solches Herz trug er selbst. Die Akzente, in denen er Tannhäusers Reue und die Liebe der Frau Venus schildert, sind echt und wahr, und in seinen Erneuerungen des alten Liedes liegt eine so tiefe und umfassende Kenntnis des menschlichen Herzens, wie sie kein einziger unter all seinen Zeitgenossen besaß, auch Annette von Droste nicht. Und an diese beiden Gesänge treibt es ihn nun ein ironisches Schlußstück zu hängen, eine satirische Wande-

rung durch Deutschland, das literarische und gelehrte zumal. So hatte einst Lessing Goethen geraten, an den „Werther“ ein recht zynisches Kapitelchen zur Reinigung der Leidenschaften anzuhängen.

Bald aber wird dies satirische Stück die Hauptsache. Seit 1840 entsteht eine ganze Schar glänzender Zeitgedichte, alle politischen oder literarischen Inhalts, alle gegen Dilettanten gerichtet oder gegen kunstverderbliche Virtuosen: Dilettanten im Regieren und Kunstprotegieren wie Friedrich Wilhelm IV. und Ludwig von Bayern, in der Politik wie Herwegh, in der Poesie wie die Schwabendichter; kunstverderbliche Virtuosen wie Meyerbeer. Ob sein Urteil überall zutraf, ist die Frage nicht; daß er überall ehrlich für seine Ideale strenger Kunst und ernster Technik eintrat, ist nicht zu bestreiten. Da gelangen denn dem Mann, der jeder Zoll ein Künstler war, in dieser Glanzepoche des Dilettantismus satirische Kabinettstücke wie die „Audienz“ und das „Testament“.

Es entstand dann auch der „Atta Troll“ (1842, erschienen 1847). Er ist ein lebendiger Protest gegen die Tendenzpoesie so vieler guter Leute und schlechter Musikanten. Mit Recht durfte Heine das Gedicht das „letzte freie Waldlied der Romantik“ nennen. Das Durcheinandergehen rein und zart gezeichneter Landschaftsbilder — das Dörfchen mit den spielenden Kindern — und wilder Märchengestalten — die wilde Jagd mit der prachtvollen Figur der Herodias, die auf Flaubert und die Zeichner Moreau und Rops, auf Oskar Wilde und Sudermann nachgewirkt hat! — die unheimliche spanische Kirke Uraka neben den grotesken Bärentänzen — ja, damit hat er wirklich gegeben, was die Romantiker so oft nur erstrebten:

Klang das nicht wie Jugendträume,
Die ich träumte mit Chamisso,
Mit Brentano und Fouqué
In den blauen Mondscheinnächten?

Ist das nicht das fromme Läuten
Der verlornen Waldkapelle?
Klingelt schalkhaft nicht dazwischen
Die bekannte Schellenkappe?...

Ja, mein Freund, es sind die Klänge
Aus der längst verschollnen Traumzeit;
Nur daß oft moderne Triller
Gaukeln durch den alten Grundton.

Nie hat ein Dichter sein eigenes Werk zutreffender charakterisiert.

Wie die unbeschreibliche Gefügigkeit des Rhythmus den reimlos-musikalischen Strophen des „Atta Troll“, so gibt die Reimgewandtheit, in der Heine bei uns schlechterdings keinen Nebenbuhler hat und in der Weltliteratur nur

Molière und Byron, dem Wintermärchen „Deutschland" (1844) seinen Stempel. Hier finden sich die unglaublichsten jener unmöglich-notwendigen Reimbindungen:

> Ein hübsches Mädchen fand ich dort,
> Die schenkte mir freundlich den Punsch ein,
> Wie gelbe Seide das Lockenhaar,
> Die Augen sanft wie Mondschein.

Sonst aber steht dies Gedicht, wirklich nur satirische Reisebilder in lockerer Folge, hinter „Atta Troll" weit zurück. Die abstoßende Gemeinheit in der Vision der Hammonia kann durch den prächtigen Schlußhymnus nicht ausgeglichen werden; das tiefsinnig-geistreiche dreizehnte Kapitel (vom Kruzifix) und selbst das geniale sechste entschädigen nicht für die Leere des Ganzen. Jenes sechste enthält freilich eine Erfindung, die Heines Dichtergröße allein sichern und die landläufige Behauptung, Gestalten habe er nicht zeichnen können, allein widerlegen könnte. Wie Raimund den Verschwender sein fünfzigstes Jahr erblicken läßt, so sieht hier der Dichter selbst „die Tat von seinem Gedanken", einen vermummten Gast, der ausführt, was immer der Geist des Denkers ersinnt. Genial wie diese Auffassung, die alles Handeln zum Echo des Denkens macht, ist die Ausführung der Figur mit ihrem trockenen Ton und der untersetzten Statur, unter dem Mantel das Richtbeil.

Zu den poetisch ausgeführten Reisebildern ist endlich noch das Fragment des „Rabbi von Bacharach" zu rechnen. Die Wanderung erscheint hier als Flucht: das Ehepaar, dem Judenfeinde die Leiche eines Christenkindes unter den Tisch geworfen haben, rettet sich vor der drohenden Wut der Menge. Dabei verweilt Heine hier allerdings weniger als sonst auf dem Ausmalen rein lokaler Stimmungen: aber auch hier dient doch die Reise als Gelegenheit, in rascher Folge verschiedenartige Momente, Festfreude, Schrecken, Angst, Gefühl der Rettung, Überraschung, Staunen mit ihren spezifischen Eigentönen abwechseln zu lassen. Die Konzeption ist wirklich großartig. Ein beständiges Zittern vor dem ewig gezückten Henkerbeil blutiger Verfolger und der Zwang, immer auf dieselben wenigen Dinge, Religion, Familienleben, Geldgeschäfte, die Augen zu heften — das ruft eine Reaktion in den Seelen hervor, ein krampfhaftes Wegsehen von der Gefahr, ein idyllisch-kindisches Nesterbauen am Rand des Vulkans, ein törichtes gegenseitiges Anfeinden und Annagen. Mit dieser tragikomischen Mischung von Verzagtheit und Übermut wird aber das Ghetto zum Sinnbild der menschlichen Gesellschaft überhaupt, die schließlich auch nur ein enges, abgesperrtes Massenquartier ist. — Aber der geniale Plan überstieg Heines Kräfte. Schon in dem Fragment verraten Stillosigkeiten, wie sie ihm sonst kaum begegnen, ein Ermatten; und daß er den Plan

aufgab, beweist zugleich die Grenzen seiner Kunst und die Sicherheit seiner Selbstkritik. Heine ist in der Blütezeit des Dilettantismus vielleicht, neben dem ihm verwandten Musset, der einzige Dichter, der keine Zeile stehen ließ, wenn er sie künstlerisch nicht verantworten konnte.

Vor allem gilt das von den Gedichten, die in Heines Lebenswerk nicht nur den breitesten, sondern auch ohne Frage den bedeutendsten Teil bilden. In diesem unerschöpflichen Füllhorn von Liebesliedern, lyrischen Stimmungsbildern, Satiren, Romanzen, Bekenntnissen und Parodien findet sich mehr als genug, was moralisch zu beanstanden ist — nichts, was künstlerisch wertlos wäre. Jene momentane Notwendigkeit, jene subjektive Wahrhaftigkeit des Augenblickes durchdringt auch die unanständigsten Schilderungen, die häßlichsten Verdächtigungen, die bedenklichsten Zynismen. Daß er uns so ein Tuch voll reiner und unreiner Tiere bietet, liegt an seiner nichts weniger als seraphischen Natur; nicht sein Fehler aber ist es, wenn gewisse Kritiker ihn nur da verstehen, wo sie sich mit ihm im Kot finden. In seinen „Lamentationen" finden sich Schmerzensrufe, so tief und erschütternd, wie auch der große Lyriker des Pessimismus, Leopardi, sie nicht fand. Die Erhabenheit des Grauens steht ihm zu Gebote, etwa in jener schaurigen Ballade, in der einer im Schiff die schöne Jungfrau ins Wasser stößt, um sie zu retten „vor der Welt Unfläterei". Vor allem aber hält er das furchtbare Medusenhaupt der grausigsten Tragikomödie in der Hand, und versteinert vor Schrecken sehen wir den Negern zu, die sich unter Peitschenhieben in die Lustigkeit hineintanzen müssen, während der Sklavenhändler zu Gott betet, ihm seinen Profit am Leben zu lassen; oder der Tragödie der spanischen Atriden; oder dem typisch-tragischen Schicksal der Cancan-Königin Pomare: „Gott sei Dank, du hast geendet, Gott sei Dank, und du bist tot."

Die Gedichte, die (1844) als neue Sammlung nach dem „Buch der Lieder" erschienen, zeigen im ganzen den älteren gegenüber nur technische Fortschritte; und die „Verschiedenen", die er hier besingt — man hat es ihm grausam verdacht, obwohl man es jahrhundertelang den Ovid und Horaz verzieh, wenn sie die lockersten Liebchen feierten — werden zumeist so wenig greifbar, wie die konventionell stilisierte „Geliebte" des Buches der Lieder. Situationen weiß er freilich mit einer Sicherheit zu malen, die erst Erfahrung in Kunst und — Leben verleihen; in „Jolanthe und Marie" glaubt man den Duft des verspritzten Champagners in der Luft zu fühlen. Wirklich neu aber ist Heine wieder in dem „Romanzero" (1851). Mit Recht stellt das moderne Kunsturteil diese Sammlung noch über das „Buch der Lieder; denn erst hier gelang dem Dichter ganz, was uns jetzt als die liebste Aufgabe des Künstlers erscheint: selbst zum Symbol zu werden, indem er die Not seiner Zeit tiefer durchlebt

als ein anderer. — Die drei Bücher — Historien, Lamentationen, Hebräische Melodien — fügen sich kunstvoll wie die Glieder einer Sonate zu einem großen Tonstück zusammen. Der mächtige Grundton ist tiefer Pessimismus. Das Schöne ist nicht nur vergänglich, sondern es ist an sich schon krank. Die Pracht des herrlichen Königs, die Grazie der Ballkönigin, der Ruhm des Dichterfürsten — Staub und Schein. Da flüchtet sich der Dichter, auch er europamüde, nach der neuen Welt — und er findet auch dort keine Verjüngung. Hierher gehört das wunderbare Gedicht „Bimini“, in dem ein berühmter Krieger ausfährt, um den Brunnen ewiger Jugend zu finden und sich rührend-närrisch jung träumt. Es war Heines Sehnsucht; ihn aber rief gleich die furchtbare Krankheit vom Jungbrunnen in die elende Wirklichkeit. Und die ertönt nun in den herzzerreißenden „Lamentationen“. Heinrich Heine, Künstler bis zuletzt, komponiert seine Agonie. Und als wäre der arme „Lazarus“ nun schon gestorben, feiert er, wie Karl V. in St. Just, am eigenen Sarge einen Trauergottesdienst mit der alten Pracht hebräischer Melodien, denen dann wieder als ein bitterer Nachruf die „Disputation“ folgt — die Krone der satirischen Gedichte Heines mit ihrer wunderbaren Groteske, mit unvergeßlich geprägten Versen.

Dasselbe Buch enthält aber auch die Krone seiner Balladen, das „Schlachtfeld von Hastings“, dessen strenge, schlichte Schönheit auch die Rhetorik der „Grenadiere“ noch in den Schatten stellt; es enthält den „Asra“ mit seiner unvergleichlichen Formulierung stillen, hoffnungslosen Liebeskummers; es enthält jene „Nächtliche Fahrt“ mit dem grausigen Mord, die am nachdrücklichsten die Moral des ganzen Romanzero ausspricht: wohl dem, der stirbt, ehe der Welt Unfläterei ihn beschmutzt, entwürdigt, in den lebendigen Tod geschleudert hat.

Jedem einzelnen Werk hat Heine Vorreden beigegeben, manchen — wie dem „Romanzero“ — auch Nachworte. Sie haben in der Regel die Aufgabe, die Auflösung des ganzen Inhalts in lediglich subjektive Momentsbekenntnisse zu vervollständigen, oder auch die Angriffe zu verstärken, die jedes Buch enthält. Auch die berufene „Bekehrung“ Heines wird auf diesem Wege mitgeteilt, seine Rückkehr zum Gottesglauben, der wir weder mehr noch weniger Glauben beimessen können als seinen andern Geständnissen. Heine hat in der Geschichte der deutschen Vorrede Epoche gemacht; und in der Tat sind diese charakteristischen Erzeugnisse für seine Prosaschriften fast so bezeichnend wie die „Reisebilder“ für die Werke dichterischer Erfindung. —

Nur ein Jahr trennt von dem größten Lyriker nach Goethe zwei Dichter, die mit ihm die Grundbedingung des Lyrikers teilen: lebhaftes Empfinden des Moments, der „Zustände“, wie Goethe sich ausdrückt, und deren Art doch

die ganze Verschiedenheit zeigt, die zwischen kräftigen Talenten und einer wahrhaft genialen Konstitution besteht: Scherenberg und Hoffmann von Fallersleben.

Christian Friedrich Scherenberg (1798—1881) ist zwar bei weitem der weniger bekannte, sicher aber der bedeutendere von beiden. Scherenberg war ein Talent von sehr begrenzter Fähigkeit, aber wahrlich ein echter Dichter. Seine leidenschaftliche Natur hatte ihn, wie Holtei und so viele andere Zeitgenossen, erst auf die Bühne, dann in mancherlei praktische Tätigkeit geworfen. Louis Schneider, der Schauspieler, der später Kaiser Wilhelms Vorleser wurde und aus seinem langjährigen Dienst bei dem Herrscher unschätzbare „Memoiren" hinterließ, führte den jungen Poeten in die Berliner Dichtergesellschaft „Tunnel unter der Spree" ein, deren ebenso übermütiges wie in der Kunstverehrung ernstes Treiben Fontane in einem köstlichen Buch „Chr. Fr. Scherenberg und das literarische Berlin von 1840—1860" meisterlich geschildert hat. Hier ward Scherenberg bald Heros und Mittelpunkt; denn mochten auch Fontane und Strachwitz ihn an dichterischer Begabung erreichen — den Typus des „begeisterten Poeten" vertrat niemand wie er. Ein Träumer, der in dem kleinsten Beamtendienst unerträgliche Fesselung sah; eine ganz auf Empfindung gestellte Natur, die gegen die eigene Familie hart sein konnte, der aber ein Singvogel im Käfig als Sinnbild des gefangenen Dichters unerträglich war; liebenswürdig eitel und liebenswürdig sorg- und harmlos ward er für diese durchweg ernst und tüchtig im Leben stehenden Verehrer der Poesie die Verkörperung der Dichternatur. Der spätere Justizminister Friedberg veranlaßte (1845) die erste Ausgabe seiner Gedichte. Sie erwarben ihm Gönner, aber noch keinen Ruhm. Da erschien 1846 „Ligny", seinem Beschützer Nostiz gewidmet, Blüchers Adjutanten und Lebensretter in jener Schlacht, und mit einem Schlag war er berühmt. Er hatte seine Art gefunden. Rasch folgten „Waterloo" (1848), das beste seiner Werke, dann „Leuthen" (1852), „Abukir" (1855), „Hohenfriedberg" (1868); ein geplantes Gedicht über den Nordpolfahrer Franklin blieb unvollendet, und der sorgsam umformende Dichter ließ die „Waschkörbe voll Polareis" ungenutzt auf den Boden schaffen. Mit der dichterischen Kraft starb auch rasch seine Wirkung ab. Als er dreiundachtzigjährig starb, war der Beifall lange, lange verhallt, den einst durch ganz Deutschland „Rhetoren" mit der Rezitation seiner Gedichte geerntet hatten; und kopfschüttelnd standen die wenigen, die sie noch kannten, vor diesen gigantischen Resten.

Scherenbergs Poesie wurzelt, wie die Heines, durchaus im Augenblick. Sie baut sich nicht, wie etwa die Uhlands oder Geibels, auf der breiten Pyramide einer gleichmäßigen Existenz auf, sondern wie eine Rakete schießt sie plötz-

sich aus der Entzündung eines Momentes hervor. Wenn nun aber Heines Größe darin wurzelt, daß er die ganze Kette sich folgender Momente mit immer gleicher innerer Teilnahme durchlebt und zu einem künstlerischen Ganzen zusammenempfindet, so ist dagegen in Scherenberg noch die alte romantische Vorliebe für den einen pathetischen Moment mächtig. Dem geht er nach; aber den durchlebt er auch mit voller Intensität. All seine Schlachtenbilder und die Mehrzahl seiner Gedichte sind ganz auf eine Explosion gerichtet. Mit leidenschaftlicher Hast steuert er die Regimenter, die Schiffe dem Augenblick der höchsten Spannung zu. In ungeheurer Bewegung vibriert da alles, die Luft, die Augen und Hände zittern; die Sätze werden unverständlich herausgeworfen, einzelne Worte fliegen wie Bomben in die Höhe, die Verse klirren und zerbrechen und drängen sich wie kämpfende Gewehre — und plötzlich ist alles aus, und ein feuriges Schlußwort tönt über das Schlachtfeld. In dieser intensiven Erfassung des Moments liegt seine Originalität.

Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798—1874) ergänzt Scherenberg in wundersamer Weise: man möchte sagen, er habe all die Momente aufgelesen, die jener fallen ließ. Eine glückselige Kindernatur, jeden Augenblick ganz bei der Sache wie nur ein Kind beim Spiel, hat der neben Rückert produktivste Lyriker Deutschlands alle Stimmungen durchgekostet, alle Töne nicht bloß nachgesungen, sondern auch wirklich nachgefühlt — nur die echte Leidenschaft blieb ihm versagt. Er dichtet anmutige Kinderlieder, in denen ein glücklicher Vater mit seinen Kindern spielt; die furchtbare Kraft, mit der Scherenberg im „Verlorenen Sohn" seinen Zorn über ein mißratenes Kind ausspricht, lag über seiner Begabung.

Mit Rückert teilte Hoffmann von Fallersleben auch den philologischen Lebensberuf — bei beiden kein Zufall; ihre Poesie enthält mehr bloße Sprachbeherrschung, als für den Inhalt gut ist. Aber im Gegensatz zu dem einsamen Land- und Familienmenschen Rückert ist er durch und durch Stadt- und Geselligkeitsmensch. Bei aller wissenschaftlichen Arbeit, bei allem Mißgeschick und bei allen auch durch eigene Taktlosigkeit verursachten Konflikten wahrt er sich die ganze breite Behaglichkeit seines Humors. Er singt in allen Masken und Tonarten, Gassenlieder, Salonlieder, Kinderlieder, alemannische Lieder, Zeit- und Liebeslieder. Und das ganze Volk sang ihm seine besten Lieder nach: „Deutschland, Deutschland über alles" (1841; populär besonders seit 1870), „Treue Liebe bis zum Grabe schwör' ich dir mit Herz und Hand" (1839), „Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald" (1827) und andere. Der riesige Mann mit dem Naturknüppel in der Faust und der halboffenen Weste hat weder Wilhelm Müllers musikalisches Ohr noch Heines künstlerisch abtönende Technik; was er gibt, ist derbe naturwüchsige Improvisation. Aber ein Lied

wie „Deutschland, Deutschland über alles" mit seinen mächtigen Trompetenstößen kann doch kaum jemand hören, ohne einzustimmen; man läuft mit, wie bei den marschierenden Soldaten, man schließt sich an, und unsichtbar marschiert der liederreiche Hüne mit dem Patriarchenbart voran.

Wir begreifen es deshalb, daß dieser Alte ein Bundesgenosse der Revolutionsdichter wurde. Seine unruhige, nach dichterischen Momenten lechzende Seele verstand das Feldgeschrei der Jungdeutschen: Bewegung! Bewegung um jeden Preis! in die Stickluft der dumpfen Tage einen kecken Schuß nach dem andern. Wo aber sie sich nur an die Aristokratie der Bildung wandten, ging Hoffmann v. Fallersleben in das eigentliche Volk; und so nahm er die Entwickelung voraus, die in einer neuen Sturm- und Drangperiode von Grabbe zu Freiligrath und von Gutzkow zu Herwegh führte.

Fünftes Kapitel: Sturm und Drang

Man hat das Junge Deutschland oft mit der Romantik und dem Sturm und Drang verglichen, und Berührungspunkte bieten sich zahlreich dar. Genauer noch stimmt aber die Parallele, wenn wir den Genossen des jungen Goethe nicht jene kleine Gruppe allein, sondern die ganze Reihe exzentrischer Persönlichkeiten, die in verschiedenen Gestalten das Dogma der Wirklichkeitspoesie verkünden, gegenüberstellen.

Schon jene gefährliche Neigung zur Scheingenialität, die originalitätssüchtigen Perioden nie mangelt, verbindet die Tage des neuen Geniekultus mit denen der alten „Originalgenies“.

Die Dilettanten des Titanismus wachsen heran, die nachgemachten Riesen, die dann um 1840 mit den „Berliner Titan[illegible]“ Friedrich Rohmer und Genossen den Gipfel des Individualitätsschwindels erreichen. Etwas Ungesundes, Überreiztes haftet den Söhnen dieser Jahre fast durchweg an.

Wie die norwegischen Genies in Knut Hamsuns „Neuer Erde“, betreiben die Titanen in Berlin die Genialität auf gemeinschaftliche Kosten. Man bewundert und beneidet sich: jeder behorcht und belauert den andern. Auch die Harmloseren tun sich gleich in Gruppen zusammen, um der Welt gegenüber kund zu tun, daß sie „zur Literatur gehören“.

Der Geniekultus treibt die wunderlichsten Blüten. Es wäre doch selbst Brentano nicht eingefallen, eine Amtshandlung zu verrichten wie Grabbe, der als Auditeur Offizieren den Eid in weißer Unterhose, schwarzseidenen Strümpfen, den Frack über der rotgestreiften Nachtjacke und Pantoffeln an den Füßen abnahm. Damals beugte man sich vor dieser Genialität. An dem übermäßigen Jubel seiner Bewunderer ist Herwegh zugrunde gegangen, und auch an Lenaus Schicksal hatte die Verwöhnung teil, die seine Verehrer ihm zuwandten. Den Höhepunkt erreicht dann diese Bewegung mit Friedrich Hebbel, der sich von zwei polnischen Studenten auf den Knien anbeten ließ, und mit dem Fanatismus der Anhänger Richard Wagners.

Vielfach erneuen sich Situationen, die wir heut erleben. Karl Bleibtreu hat jene Lehre Heines, daß die „Denker“ allein die Welt regieren, bei uns so trotzig aufgefrischt, wie in England Oskar Wilde. Friedrich Rohmer ist fast genau der „geniale Mann“, wie ihn Ibsens „Hedda Gabler“ und Gerhart Hauptmanns „Einsame Menschen“ schildern; und Dramen des Ehelebens, wie diese Dichter sie vorführen, haben Rohmer und Hebbel, Richard Wagner und Lenau, D. Fr. Strauß und Fanny Lewald wirklich gelebt. Nur ist es der Mehrzahl unserer heutigen Autoren ungleich ernster um die Sache der Kunst; von ihrem Ringen mit der Form, von ihrem Suchen nach neuem Inhalt ist bei

den meisten großen Talenten dieser Zeit so wenig zu merken wie etwa bei dem leichtlebigen und lustigen Anekdotendichter August Kopisch (1799—1853), dem Entdecker der blauen Grotte, der eine Art Hoffmann von Fallersleben für die „höhere Gesellschaft" war, oder bei dem durch und durch epigonenhaften Lyriker und Halbepiker Karl Egon Ebert (1801—1882), der nur ein weniges besser dichtete als Gustav Schwab.

Freilich fehlt es nicht an Ringenden und Suchenden. Aber ihr Grübeln richtet sich auf andere Dinge als auf literarische Ziele. Das ist neben so viel Unechtem in dieser Zeit das Bedeutende; ein fanatisches Verlangen, die Rätsel der Schöpfung zu lösen; eine leidenschaftliche Sehnsucht nach dem einen hohen, vollendeten Moment, in dem Gott dem Menschen seine Geheimnisse verrät. Diese Sehnsucht war es, welche den strengen Dichter des „Merlin" mit dem liederlichen Grabbe verband, welche den frommen Kerner zum Freund des Gottesleugners Lenau machte.

Zwei charakteristische Gestalten stehen an der Schwelle des neuen Jahrhunderts: Hellmuth von Moltke (1800—1891) und G. Th. Fechner (1801—1887). Der große Stratege hat über das Weltproblem gegrübelt und noch im höchsten Greisenalter tiefernste Gedanken über Gott, Leben und Religion aufgezeichnet; der Philosoph, der in die Pflanze ein mystisches Leben hineinträumte, ist der Stratege der modernen Psychologie geworden. Moltke hat Novellen in Tiecks Art geschrieben, Fechner allegorische Märchen und Rätsel als schwäbischer Romantiker — große Praktiker beide und beide zugleich „Hungerleider nach dem Unerreichlichen", dem Humboldt und noch Ranke sorglich ausgewichen waren.

Von solcher Tiefe findet man nichts bei dem vielgelesenen Philipp Spitta (1801—1859), der Sohn eines Hugenotten und einer getauften Jüdin, war er als Jüngling mit Heine befreundet gewesen. Als Hauslehrer in Lüne bei Lüneburg dichtete er die meisten und besten seiner Lieder; 1833 erschien zuerst seine bekannte Sammlung „Psalter und Harfe" und eroberte sich rasch einen weiten Leserkreis. Es ist bis heut' wohl die verbreitetste Sammlung neuerer geistlicher Lieder in Deutschland geblieben. Aber diese Popularität verdankt sie nicht bloß ihren Vorzügen: kindlicher Frömmigkeit und gefälligem Tonfall, sondern auch ihren Schwächen. Neben den geistlichen Gedichten der Annette von Droste oder der Luise Hensel, neben der Prosa Tholucks oder den Bildern Ludwig Richters erscheinen Spittas Gedichte flach und oft gemacht. Er vergreift sich leicht im Ton und beginnt etwa „Das Lied vom Sterben" mit Klängen eines Studentensangs:

Stimm' an das Lied vom Sterben,
Den ersten Abschiedssang.

Am glücklichsten ist er in kurzen, epigrammatisch zugespitzten Gedichtchen; seinen Ruhm aber verdankt er vielmehr leicht singbaren Verspredigten wie „O selig Haus, wo man dich aufgenommen", „Ich und mein Haus, wir sind bereit". Wie Hoffmanns von Fallersleben Lieder dürfen die seinen nicht gelesen werden, gesungen denkt man sie sich — am liebsten diese von einem umherziehenden Chor frommer Knaben, wie jene von der fröhlichen Tafelrunde am Kommerstisch.

Ein Verehrer kindlicher Frömmigkeit ist auch Bogumil Goltz (1801—1870), mit dem wir aber den „Originalgenies" vom neuen Typus schon um ein gut Teil näher kommen. In seinem Leben zeigt er jene Unfähigkeit, sich mit den realen Verhältnissen zu vertragen, die für Grabbe und Lenau so charakteristisch ist. Als hoher Vierziger greift der gescheiterte Landwirt (1846) zur Feder, Autodidakt durch und durch und mit dem ganzen Mangel an Selbstkritik, der diese auszuzeichnen pflegt. Sofort ist der Erfolg da: man war entzückt von der herzerfrischenden Grobheit des Mannes und von seinen wundersamen Stilkünsten. Nun tritt er, wie es sich damals bei den Literaten fast von selbst versteht, seine großen Reisen an, durchstreift Europa und Ägypten, von wo er eins seiner bekanntesten Bücher, den „Kleinstädter in Ägypten" (1853) heimbringt. Ruhelos ist er auch zu Haus, mehr noch von dem steten Bedürfnis, eine Rolle zu spielen, geplagt, als von andern Sorgen; wie Lawrence Sterne, mit dem man ihn auch wegen der barocken Mischung von Empfindsamkeit und burleskem Humor zusammenstellen kann, ein gefürchteter Gast, der nicht leicht wieder aus dem Haus wich, das ihn einmal aufgenommen hatte; genial-unordentlich und geistreich-bissig wie Clemens Brentano, und im Innersten voll melancholischer Sehnsucht nach der verlorenen Jugend. Bewegt klagt er selbst darüber, daß „der arme Fünfziger den Humoristen spielen muß", und am besten gelingen ihm wehmütig-humoristische Erinnerungsbilder, in denen er die seltsamen Originale seiner Heimat: pensionierte Oberste, arme Dorfpfarrer, und besonders gern und gut alte Scheuerfrauen und Hökerinnen zu riesenhaften Karikaturen umgestaltet. Sein nach dem „Buch der Kindheit" (1847) bestes Werk, die „Typen der Gesellschaft" (1860) ist nur in diesen Partien lesbar. Sein Stil, unruhig, hastig, voll gesuchter Wortbildungen, dick unterstreichend, erinnert an den seines Landsmannes und Vorbildes Hippel, mit dem er auch die gern betonte „Schämigkeit" teilt, die Furcht, seine besten Gefühle zu nackt zu zeigen.

Doch all diese Namen führen erst in den Vorhof unseres Jahrzehnts. Wir nennen Grabbe, und wir sind in seinem Innersten.

Christian Dietrich Grabbe (1801—1836) ist neben Lenau, ja noch mehr als dieser der typische Dichter dieses Zeitraumes. Eine große Begabung

verfällt durch Geniespielerei in Entartung; ein vielbewunderter Neuerer stirbt im Elend, da er gerade sein Bestes zu geben im Begriff ist. Das ist der Dichter, wie ihn sich die Zeit vorstellt; so hat ihn der junge Freiligrath besungen und mit dem berühmten Vers: „Das Mal der Dichtung ist ein Kainsstempel" die Lehre vom angeborenen Dichterelend an seinen Namen geheftet. Und jene wilde Literaturgeschichte, die jedesmal aus dem „Salon des refusés" den Ehrensaal macht, ruft ihn nach Günther, Bürger und Lenz als vierten Hauptzeugen für die Schlechtigkeit der Welt an, die ihre größten Herzenskinder verkommen lasse. Der Spruch ist ungerecht bei Bürger, ungerechter bei Lenz, am ungerechtesten bei Grabbe. Kritik und Publikum haben wahrlich an Kleist, Grillparzer, Anzengruber, Hauptmann genug gesündigt; Staat und Fürsten haben sich wegen Fritz Reuter, die „Gesellschaft" hat sich wegen Gottfried Keller reuig an die Brust zu schlagen. Grabbe ist nur an sich selbst zugrunde gegangen.

Er ist (11. Dez. 1801) in einem der kleinsten Kleinstaaten, in Detmold, geboren, der Sohn eines Zuchthausverwalters und einer ungebildeten, aber tüchtigen Frau. Ob die Atmosphäre des Zuchthauses auf das Kind einwirkte, daß er später so gern Schurken zeichnete? Die Eltern ermöglichten ihm das Studium; aber auch er will auf die Bühne wie Holtei, wie Scherenberg; es zieht sie dahin, wo sie eine große Rolle spielen, mehr als sie sind, scheinen können. 1822 geht er nach Berlin und kommt dort in die Literatenkreise, in denen auch Heine verkehrte. Hier erhielt er die Richtung auf gesuchte Genialität. Unbeholfen von Haus aus, brauchte er sich nur ein wenig in der Gewohnheit auszubilden, alles anders zu machen als andere Menschen. So erzog er sich zum „Naturgenie" und erregte Aufsehen durch dunkeln Ursprung und unbehilfliche Manieren. Die französische Romantik, deren größter Dichter, Victor Hugo (1802—1886), nur ein Jahr jünger war als Grabbe, gab in ihren freundschaftlichen Symposien, die sie so eifrig pflegte wie Scherenbergs Freunde, die Parole aus: „épater le bourgeois": „den Philister verblüffen". Das war auch Grabbes Hauptaugenmerk. Er fragt sich fortwährend, ob er auch Kopfschütteln erregen wird. Aus dieser Tendenz schießt (1822) sein „Herzog Gothland" hervor, eine wüste Nachahmung von Kleists „Familie Schroffenstein", in der der scheußliche Neger aus Shakespeares Jugendstück „Titus Andronicus" die Hauptrolle erhält. Wie bei Victor Hugo baut sich alles auf gesuchten Antithesen auf: ein edler Mann wird aus Liebe zur Gerechtigkeit zum fürchterlichen Verbrecher; und in der Hütte, in der der alte Gothland seinen Sohn „wie ein Huhn schlachten will", singt dessen Gattin vorher den „alten Trinkspruch": „Pflücket die Rose, eh' sie verblüht". Auch die gotteslästerlichen Rodomontaden in dem seinerzeit berühmten Monolog des Haupthelden erinnern durch die Kühnheit ihrer Vergleiche und die Hohlheit ihrer

Gedanken an die ärgsten Phrasen, zu denen Victor Hugo sich je verirren konnte. Die Sahara ist ein Brandmal, das die Sonne der Erde eingebrannt hat; wenn es donnert, ruft Gothland: „Ei, wie die Ohrwürmer rumoren", oder „Horcht! das sind die Fußtritte des Schicksals"; und die Jahreszeiten nennt er „ein ewiges Fratzenschneiden der Natur".

Das Stück imponierte sogar Ludwig Tieck. In den Kreisen der Genialen verstärkte Grabbe den Eindruck durch das Lustspiel „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung" (1822). Es ist sehr witzig und sehr charakteristisch mit seinem literarischen Spott, mit dem Hohn auf die Naturforschung der Zeit (dem, viel zahmer, auch Fechner Ausdruck gab), mit den Typen des Dichters, der nicht dichten kann, und des für ein Wunderkind ausgegebenen Dorftrottels. Am Schlusse kommt mit gut romantischer Selbstironie, die hier freilich gallenbitter geworden ist, „der vermaledeite Grabbe" angehinkt: „Er ist so dumm wie ein Kuhfuß, schimpft auf alle Schriftsteller und taugt selber nichts". Dabei ist Grabbe schon längst als versoffener Schulmeister in dem ganzen Stück der Hauptakteur gewesen.

Er geht nach Leipzig und zu Tieck; dann kehrt er in „das verwünschte Detmold" heim und weckt seine armen Eltern aus dem Schlaf; mit Recht hebt ein Literarhistoriker es als charakteristisch hervor, wie er da, um sich des Weinens zu erwehren und keine Ifflandsche Szene aufzuführen, zur plumpsten Grobheit griff. So ist er immer: innerlich schwach, spielt er den starken Mann, und seine Roheit ist nicht einmal naiv wie die Christian Daniel Schubarts oder Heinrich Leos.

Er wird Advokat, Militärauditeur, verheiratet sich, und zwar so unglücklich wie möglich. An seiner Begier, den Kleinstädtern durch Genialität zu imponieren, ändert das nichts. Schließlich muß er pensioniert werden, was in mildester Form geschieht. Er geht zu Immermann nach Düsseldorf (1834) und findet an ihm einen treuen Berater und Helfer; da sticht es ihn, den Freund hinterrücks wegen seiner Vornehmtuerei zu verspotten. Wie ein aufgegebener Kranker kehrt er heim und stirbt in den elendesten Verhältnissen.

Nicht daß Grabbe wirkliche Genialität besaß, war sein Verhängnis, sondern daß sie nicht ausreichte. Mit gesuchter Großtuerei gab er sich in seiner ersten Periode aus, der noch das Fragment „Marius und Sulla" (1824) angehört, und vor allem die Tragödie „Don Juan und Faust" (1829). Es war so recht ein Grabbescher Gedanke, alle Don Juans und alle Fauste einfach durch Kombination beider Gestalten zu überbieten. Dabei ist keine von beiden zu ihrem Recht gekommen. Dazu ein Netz zweckloser Erfindungen, wie es auch Lenau in die gleichen Fabeln getragen hat, Nachahmung von Byrons Manfred, tönende Phrasen.

Rasch macht der Dichter dann eine zweite Periode durch: die der Hohenstaufentragödien „Barbarossa" (1829) und „Heinrich VI." (1830). Sie haben so wenig wie die seines Freundes Immermann oder gar Raupachs dramatisierte Vorlesungen dauernde Bedeutung. Aber sie erzogen den Dichter zu einer strengeren Kunstform. Er macht Studien über historisches und Lokalkolorit, die er bei „Marius und Sulla" noch nicht (so wenig wie eine Einheit des Stils) nötig gefunden hatte.

Und so kommt er zu den wenigen Versuchen seiner dritten und letzten Periode. Es sind die realistischen Schlachtendramen „Napoleon oder die hundert Tage", „Hannibal", „die Hermannsschlacht". Es kann wohl kein Zweifel sein, daß Grabbes dauernde Bedeutung lediglich in diesen genialen Skizzen liegt. Von hier führt ein Weg über „Dantons Tod" von Georg Büchner zu Gerhart Hauptmanns „Florian Geyer" und weiterhin in die Zukunft zu dem realistischen Historiendrama einer neuen Zeit.

Das Geschichtsdrama früherer Epochen hatte die „idealen Momente" völlig aus dem Zusammenhang mit dem gewöhnlichen Leben herausgelöst. Shakespeare hatte wohl in einigen seiner Königsdramen und ein wenig auch im „Coriolan" und „Julius Cäsar" die breitere Existenz herangeholt, auch wo sie mit der heroischen Handlung nicht direkt zusammenhing; im Grunde war aber doch Schiller der erste, der im „Wallenstein" (nicht nur im „Lager") und vor allem im „Tell" den historischen Moment in seiner vollen Ausdehnung darzustellen suchte. In demselben Augenblick, in dem ein Geßler wütet und die Bedrückten sich erheben, spielt sich ruhig und fast unberührt überall noch eine weite Fülle von Leben ab: Fischerknabe, Hirt und Alpenjäger gehen ihrem täglichen Gewerbe nach, und barmherzige Brüder ziehen betend und singend einher. Die Auffassung des „Volkes" war eben von Grund aus geändert, seit es in der französischen Revolution als aktiver Held aufgetreten war gegen die Großen. Bei Shakespeare ist „das Volk" wenig mehr als ein Clown, in Goethes „Egmont" ein liebenswürdiger Narr — bei Schiller eine ernste, ja große Persönlichkeit. Aber Schiller hatte immerhin noch auch auf diese Szenen des festen Hintergrundes das historische Kolorit der Vorderkulissen abfärben lassen. Nicht so Grabbe. Er dreht die Sache um. Nicht das historische Faktum ist die Hauptsache, der die Schilderung des Milieus nur als Grundlage dient; sondern im Gegenteil: die Gesamtzustände sind die Hauptsache, die durch das historische Faktum nur heller beleuchtet wird.

Es ist also völlig irrig, wenn man in den niederländischen Genrebildern dieser Dramen müßiges Außenwerk sieht. Daß der Junge auf dem Markt von Karthago Thunfische zum Verkauf ausruft, hat freilich mit Hannibals Schicksalen nichts zu tun; daß der Berliner in der Schlachtreihe Witze reißt,

entscheidet nicht das Geschick Napoleons. Aber in letzter Linie sind es nach Grabbe doch die Straße von Berlin und der Markt von Karthago oder tausend ähnliche Straßen und Märkte, um deretwillen die Kriege geführt werden. Sie bleiben; Hannibal und Hermann und Napoleon sterben. Es klingt hier etwas von Annettens Dogma an, von der Schwäche der Großen gegenüber der Macht der Kleinen; und unsichtbare Fäden schlingen sich von Grabbes „Napoleon" herüber zu Tolstois „Krieg und Frieden", wo ebenfalls der beliebige Mann aus dem Volk der Held ist und Napoleon nur ein Grillparzerscher Rustan, ein Träumer und Traumheld. Nur aber spielt bei Grabbe in die große Konzeption wieder der Geniekultus herein. Der Heros soll doch Heros bleiben, wenn auch das heroische Moment in eine Kette trivialer Momente eingebunden wird. Ja der Held ist nicht einmal wie bei Heinrich v. Kleist oder Wilibald Alexis der Gipfel, der organisch aus dem breiten Gebirge hervorwächst. Er bleibt doch isoliert und irrt wie ein Fremder in der Welt umher, unter die gar nicht geniale Menschheit verirrt wie ein vom Himmel gefallener Meteorstein. Sie verstehen ihn nicht. Hannibal muß sich von dem lächerlichen Despoten Prusias Vorlesungen über Strategie halten lassen — etwa wie Grabbe selbst in seinem Aufsatz „Über die Shakespearomanie" dem Abgott seiner Jugend wegen mangelhafter Komposition und anderer Gebrechen den Text gelesen hat. Hermann möchte mit seinem Heer Rom zertrümmern, aber seine Leute sehen nur ein paar Meilen weit und ziehen den Siegesschmaus auf dem Schlachtfelde vor; Napoleon wird durch „Verräterei, Zufall und Mißgeschick" seiner Umgebung gestürzt. Aber das Kleine geht weiter und jubelt an der Leiche des Löwen.

Hat nun diese Auffassung, die die gewaltigen Explosionen der Weltgeschichte in den Gang der ruhig gleichmäßigen Gesamtentwickelung nur wie Intermezzi einschaltet, etwas Großartiges, so fehlt Grabbe wieder in der Ausführung dadurch, daß er auch die großen Momente selbst auf gleichem Fuß mit alltäglichen Vorgängen behandelt. Er hielt sich selbst für einen großen Strategen — wie heut der ihm mehrfach verwandte Bleibtreu — und verweilte mit besonderer Lust in der Ausmalung der Gefechte. Wenn nun aber hier rechts Napoleons General Graf Lobau, links Bülow von Dennewitz hält und auf das Kommando des einen: „Schießt!" der andere erwidert: „Gleichfalls", so wird durch diese Negation der tatsächlichen räumlichen Abstände beider Schlachtreihen, durch dies Unterdrücken des Lärmes, der dem einen Feldherrn jeden Bezug auf Worte des andern unmöglich machen muß, das heroische Messen der Kräfte zweier Heere, zweier Völker zu einem Schachspiel zwischen A und B herabgesetzt. Aber alle Überzeugung von der geringfügigen Rolle des Einzelnen kann die Tatsache, daß es heroische Momente gibt, nicht weg-

schaffen; und deshalb schlägt der Realismus hier, wie so leicht, in tendenziöse Unwahrheit um.

Ohne die Verwüstung, die krankhafte Geniespielerei in seinem Leben und in seiner Kunst anrichteten, hätte Grabbe das schaffen können, was Hebbel in der „Judith" vergeblich anstrebte, was Hauptmann in den „Webern" erreichte: ein realistisches Geschichtsdrama großen Stils. Grabbes „Hermannsschlacht" wirkt trotz aller Bizarrerien und Unmöglichkeiten, und ihr oft brutaler Realismus ist erträglicher als der blasse Idealismus in Klopstocks Drama gleichen Inhalts, muß man auch Kleists Werk himmelhoch über beide stellen. Aber er konnte über diesen vielversprechenden Entwurf nicht mehr hinauskommen. Auch hierin ist er eine typische Figur. Es beginnt wieder eine Epoche der Fragmentendichter. Es beginnt auch eine Zeit, in der den Dichtern das Leben, halb gelebt, zerbricht. Nur zu oft führt das Bedürfnis, sich über das gegebene Maß zu steigern, zur wirklichen Gewohnheit der Berauschung. Wie Grabbe ist sein Nachfolger Griepenkerl im Trunk untergegangen. Fast im gleichen Jahre sind der originellste Schriftsteller Amerikas, Edgar Allan Poe (1809—1849), und der größte Lyriker Frankreichs, Alfred de Musset (1810—1857), geboren, denen beiden dies Ende bestimmt war; es hat Fritz Reuter (1810—1874) gedroht, und eine kurze Zeitlang schien selbst für Ferdinand Freiligrath (1810—1876) die Champagnerfreude verhängnisvoll.

Charakteristisch ist auch Grabbes Kopf: eine mächtige Turmstirn über einem kleinen, unedel geformten Untergesicht. Das Übergewicht des Denkens und Grübelns gegenüber der schönen Harmonie im Angesicht Goethes und Schillers, Rückerts oder Eichendorffs bildet sich schon äußerlich ab. Die „mächtige Stirn" wird als hervorragendste Eigenheit auch in der äußeren Erscheinung an Büchner und Griepenkerl, die beide Grabbe so nahe verwandt waren, geschildert; und noch deutlicher ist dies Überwiegen der Stirn dann bei Hebbel, dessen Stirn den übrigen Kopf völlig erdrückt. Auch bei dem berühmten Kritiker Frankreichs, auf den die Gegenwart so oft zurückkommt, bei Ste. Beuve (1804—1869) zeigt sich die gleiche Seltsamkeit, sogar bis zur Karikatur gesteigert; und gemildert tritt sie wieder bei Dichtern unserer Tage auf, bei Gerhart Hauptmann, bei Stefan George.

Als eigentliche Nachfolger Grabbes sind Robert Griepenkerl (1810—1868) und Georg Büchner zu betrachten; doch blieb jener ganz ein fragmentarisches Genie. Viel bedeutender ist Georg Büchner (1813—1837), eine der interessantesten Figuren in dem gärenden Chaos dieser Zeit. Der Bruder Ludwig Büchners (1824—1899) vertritt in der Poesie den Materialismus viel genialer, wenn auch viel weniger wirksam als der Autor von „Kraft und

Stoff" in der Populärphilosophie. Als notwendige Reaktion gegen die Überspannung des Idealismus in der Naturphilosophie erhob sich gerade damals der leidenschaftlich negierende Materialismus: zwischen die Geburtsjahre der Brüder Büchner fallen die seiner eifrigsten wissenschaftlichen Begründer, Karl Vogt (1817—1895) und Heinrich Czolbe (1819—1873). Georg Büchner lebt diesen Umschlag in sich selbst durch. Als Romantiker beginnt er und schreibt schon als Gymnasiast zwischen Diktate über die antike Literatur „mit zollhohen Buchstaben": „Lebendiges! was nützt der tote Kram!" Diese Leidenschaft für das Lebendige nimmt nun aber bei ihm die gleiche Entwickelung, wie in der Literaturgeschichte überhaupt: von der Naturschwärmerei einer Bettina gelangt er zu dem Naturstudium eines Johannes Müller. Er wird Anatom und Physiolog. Und nun lernt er das vielgepriesene „Leben" in der Küche kennen, wo es zubereitet wird. Das animalische Leben des Menschen führt ihn weiter zu dem animalischen Leben des Staates. Er wird glühendeifriger Politiker, und indem er die Funktionen seines heimischen Staatslebens so genau unter Seziermesser und Mikroskop nimmt wie die der Fischmuskeln, packt ihn hier wie da ein ungeheurer Ekel. Das Großherzogtum Hessen, dessen Bürger er wie Karl Vogt war, lag damals unter der Herrschaft drückendster Reaktion, die 1830 zu einem Bauernaufstand in Oberhessen führte. Das höhere Beamtentum bildete eine eng verschwisterte Clique, deren verhältnismäßig hohe Gehälter für das ausgesogene Land drückend waren. Zu den Freiheitsbestrebungen im ganzen Deutschland kamen soziale Momente verschärfend hinzu. Georg Büchner war ein Mann der Wissenschaft, in seinen persönlichen Prinzipien strenger Idealist, von reinstem Lebenswandel in einer vielfach verlotterten und oft prinzipiell unsittlichen Zeit, vor allem ein weiches Herz voller Mitleid, wie alle seine Freunde bezeugen. Was er sah, griff ihm ans Herz. Wie gegen den Ekel an den niedersten Funktionen des „Lebens", so wappnete er sich gegen den an den Fäulniserscheinungen des öffentlichen Lebens mit Härte. Er schien verschlossen und hochmütig als Mensch; er spielte ein wenig Marat als Politiker. Doch war es nicht nur gespielt, wenn er sich mit Gefahr des Todes in politische Verschwörungen einließ; auch nicht, wenn er im Gegensatz zu der aristokratisch-liberalen Bourgeoisie mit seiner Flugschrift „Der hessische Landbote" zum sozialen Kampf aufrief (1834). Dem Physiologen, dem Materialisten war es natürlich, eine Heilung auch der Volkskrankheiten mit der „Magenfrage" zu beginnen, in den niedersten Muskeln und Geweben die eigentlichen Träger der Leiden zu sehen, die an den höheren Organen nur zum deutlichen Ausdruck kommen.

Aus solchen Anschauungen heraus ist Büchner auch in der Kunst unser erster konsequenter Realist geworden. Er hat ein Novellenfragment „Lenz" (1836)

hinterlassen. Mit größter Feinheit schildert er hier, wie sich in jenem unglücklichen Dichter, der den verkannten Genies ein Heros zu werden begann, der Wahnsinn entwickelt. Die wechselnden Lebenszustände, die Einwirkungen von Licht und Dunkel, Ruhe und Anregung, freundlicher Behandlung und herrischen Aufforderungen werden mit unnachahmlicher Sicherheit geschildert. Lenz wird ihm aber zugleich ein Typus des rechten Dichters überhaupt, und ihm legt er seine charakteristische Kunstlehre in den Mund. Besser ist das Dogma des Realismus niemals formuliert worden.

Lenz sagte: Die Dichter, von denen man sage, sie geben die Wirklichkeit, hätten auch keine Ahnung davon; doch seien sie immer noch erträglicher, als die, welche die Wirklichkeit verklären wollten. Er sagte: der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht, wie sie sein soll, und wir können wohl nicht was Besseres klecksen, unser einziges Bestreben soll sein, ihm ein wenig nachzuschaffen. Ich verlange in allem — Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist. Das Gefühl, daß, was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen beiden und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen. Übrigens begegne es uns nur selten; in Shakespeare finden wir es, und in den Volksliedern tönt es einem ganz, in Goethe manchmal entgegen. Alles übrige kann man ins Feuer werfen. Die Leute können auch keinen Hundsstall zeichnen. Da wollte man idealistische Gestalten, aber alles, was ich davon gesehen, sind Holzpuppen. Dieser Idealismus ist die schmählichste Verachtung der menschlichen Natur. Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel. Er hätte desgleichen versucht im „Hofmeister" und den „Soldaten". Es sind die prosaischsten Menschen unter der Sonne; aber die Gefühlsader ist in fast allen Menschen gleich; nur ist die Hülle mehr oder weniger dicht, durch die sie brechen muß. Nur eins bleibt, eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andere tritt, ewig aufgeblättert, verändert. Man kann sie aber freilich nicht immer festhalten und in Museen stellen und auf Noten ziehen, und dann alt und jung herbeirufen und die Buben und Alten darüber radotieren und sich entzücken lassen. Man muß die Menschen lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen; es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen; das unbedeutendste Gesicht macht einen tieferen Eindruck, als die bloße Empfindung des Schönen, und man kann die Gestalten aus sich heraustreten lassen, ohne etwas vom Äußeren hinein zu kopieren, wo einem kein Leben, keine Muskeln, kein Puls entgegenschwillt und pocht.

Ich habe die Stelle so ausführlich hergesetzt, weil sie nicht bloß das Wollen jener Zeit mit seltener Klarheit begründet, sondern auch für den Realismus unserer Tage unschätzbar ist. Wir erkennen hier, wie der Pessimismus dieser Realisten in letzter Linie doch auf eine leidenschaftliche Freude am Leben, an der „unendlichen Schönheit" des Seins zurückgeht. Sie hassen den Idealismus nicht, weil er unwahr sei, sondern weil er die Welt, die Gott gemacht hat, verachtet. Was lebendig ist, scheint ihnen der künstlerischen Nachbildung würdig;

ja gerade in den leisesten Zuckungen, dem kaum bemerkten Mienenspiel belauschen wir das Leben selbst am innigsten. Indem sie sich aber mit dieser Andacht in das Kleinste und Gewöhnlichste versenken, empört sich doch wieder der ererbte und anerzogene Schönheitssinn gegen dies Leben selbst, und es ertönen Worte der Verwünschung über die animalischen Funktionen des Menschen, wie sie nur irgend der religiöse Idealismus mittelalterlicher Asketen oder Swifts finden konnte. Die gleiche Verbindung von Realismus und Ekel am Leben haben in unseren Tagen vor allem Huysmans und Maupassant über ihre Werke gebreitet.

Büchners Historiendrama „Dantons Tod" (1835) geht aus diesen Voraussetzungen folgerecht hervor. Grabbe nahm noch das Genie aus der Reihe der alltäglichen Erscheinungen aus; Büchner streicht auch diese Ausnahme:

> Ich fühlte mich vernichtet unter dem gräßlichen Fanatismus der Geschichte. Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, allen und keinem verliehen. Der einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich. Es fällt mir nicht mehr ein, vor den Paradegäulen und Eckstehern der Geschichte mich zu bücken.

Und in diesem Sinne schreibt nun der Revolutionär sein Revolutionsdrama. Er lebte bereits als Flüchtling in der Fremde, in Straßburg, wo er eifrig studierte; bald darauf ist er in Zürich gestorben. Er hielt fest an seinen politischen Idealen, er begehrte nach wie vor eine Heilung der kranken Menschheit, als deren Hauptplagen er Machthaber und Beamtenschaft ansah; aber in dem Anstürmen vereinzelter „Heroen" sah er nur „ein Puppenspiel". Deshalb wird „Dantons Tod" fast zu einer heroischen Tragikomödie. Mit der gesuchten Geistreichigkeit der Konventsmänner, die ohne ein Bonmot auf der Zunge weder köpfen noch sich köpfen lassen konnten, würde die wilde Szenenreihe noch „echter" wirken, litte nicht schon Büchner an der Krankheit so vieler neuerer Realisten: an dem Mißbrauch „echter Dokumente". Ausdrücke, Reden, die für Danton oder St. Just belegt sind, müssen verwendet werden, und gerade sie wirken oft wie aufgesetzte fremde Zutaten, weil die übrigen Worte der Figuren von Büchner stammen und nicht von ihnen selbst.

Die Ergänzung zu „Dantons Tod" bildet das Fragment „Wozzeck". Dem heroischen Trauerspiel steht das bürgerliche gegenüber. Ein ganz beliebiger Mensch aus dem Volke, arm, schwach, verachtet, ist der Held. Er wird eben deshalb zur symbolischen Gestalt; er ist das Volk selbst, und sein Schicksal das des Volkes in den Händen seiner Machthaber. Für den Doktor ist er nur ein Experimentierobjekt; der dicke Hauptmann, der weinen muß, sobald er an seine eigene Güte denkt, hält ihm Moralpredigten; inneren Anteil, Verständ-

nis haben die „Gebildeten" nicht für ihn. Seine Geliebte, ein trotziges, sinnliches Wesen, läßt sich von der animalischen Prachterscheinung des Tambourmajors verführen; der Verführer höhnt noch den armen Betrogenen. Die Charaktere aus dem Volk und der Hauptmann sind glänzend gezeichnet; der Doktor ist ein Zerrbild, voll Selbstironie des experimentierenden Natur- und Menschenforschers. Mit Meisterschaft ist wieder die Zerrüttung im Gehirn Wozzecks geschildert, wie der Mordgedanke in ihm Wurzel faßt, wie er widersteht und unterliegt; und das fröhliche Spielen des als Waise hinterlassenen Kindes bildet den grellen Schlußakkord. — Wie „Dantons Tod" ist dies Bruchstück mit wilden Zynismen übersät, aus denen die Verzweiflung des am Leben haftenden Realisten über die Unsauberkeit des Lebens herausklingt wie aus Heines „Nächtlicher Fahrt". Der groteske Humor der Handwerksburschenpredigt weist dem tiefernsten Satiriker einen Platz in der berühmten Reihe hessischer Humoristen, Merck, Lichtenberg, Niebergall, Karl Vogt an; schade, daß er sich durch ein Preisausschreiben verleiten ließ, auch noch in einem romantischen Lustspiel „Leonce und Lena" die Wortwitze und gesuchten Versteckspiele des „Ponce de Leon" und ähnlicher Produktionen nachzuahmen.

Eine andere Natur als bei diesem verzweifelnden Menschenfreund und Patrioten, eine andere Natur auch als bei Grabbe mit seiner Sucht zu imponieren hat der Zynismus Johann Nestroys (1802—1862). Sein Zynismus entspringt weder der Notwehr noch dem Übermut, sondern einfach angeborener Gemeinheit. Man darf dies Wort nicht scheuen, wenn man den Antipoden Raimunds charakterisieren will. Wie Raimund ist Nestroy aus dem Wiener Possentheater hervorgegangen und hat sich als Schauspieler zuerst auch in ernsten Rollen versucht. Die Posse hat er heruntergebracht wie das Schauspielertum; jedes höhere Element hat er so höhnisch abgewiesen, wie Raimund es aufsuchte. „Er konnte mit einem bloßen gequetscht nasalen ‚Ah' im Zusammenhang eines Gesprächs, wo von weiblicher Unschuld die Rede war, ein ganzes Schmutzfaß entladen", erzählt Fr. Th. Vischer aus eigener Anschauung. „Damals sagte Hebbel von ihm: ‚Wenn der an einer Rose nur gerochen hat, so stinkt sie.' Die Zuhörer waren hochbeglückt." Mit diabolischem Spürsinn gabelte er überall das Niedrige, das Animalische, das Ordinäre auf. Wie nach der Volkssage der Teufel nichts schaffen, aber alles nachmachen kann, so war Nestroy zum Parodisten geschaffen. Seine berühmtesten Leistungen gehören hierher. Es liegt in all seiner Parodie eine gewisse zynische Ehrlichkeit, ja eine Art Naivität und Blasiertheit. Er hält im Grunde alle Poesie und allen Idealismus wirklich für Schwindel und glaubt nur an die körperlichsten Genüsse. Es war weniger Witz als blutige Wahrheit, wenn er sagte: „Ich glaube von jedem Menschen das Schlechteste, selbst von mir, und ich habe mich

noch selten getäuscht." Deshalb mißlingen ihm auch die edlen Männer und guten Weiber so kläglich; gutmütige Mädchen (wie die Netti im „Kampl") stehen nicht so ganz außerhalb seiner Fähigkeit. Er war selbst bei allem Zynismus nicht ohne Gutmütigkeit, besonders ein freigebiger Helfer; er lebte wie ein rechter Philister, war im Gespräch scheu und schüchtern und ließ sich von der Schauspielerin, mit der er (wie Raimund) in wilder Ehe zusammenlebte, ganz im Stil der Zeit tyrannisieren.

Eduard von Bauernfeld (1802—1890) ist der letzte Vertreter des „vormärzlichen Wienertums", und er vertritt jenen Typus des vorsichtigen Umstürzlers, des „Revolutionärs in Schlafrock und Pantoffeln", der keiner Sturm- und Drangzeit fehlt. Hat man Nestroy das zweifelhafte Kompliment gemacht, er habe die Altwiener zu modernen Großstädtern erzogen, indem er sie von gutmütiger Behaglichkeit zu scharfer Kritik überführte, so ist Bauernfeld Beweis, daß schon in dem „Capua" Grillparzers eine Neigung zum schneidenden Epigramm mit gemächlich-vergnüglicher Lebensauffassung sich vertrug. Bauernfeld hat zeitlebens „räsoniert" („geraunzt", wie man in Wien sagt), und ist dabei zeitlebens vergnügt gewesen. Aus der Romantik, der seine Jugenddichtungen angehören, hat er immer die Neigung behalten, den allzu stacheligen Problemen des wirklichen Lebens aus dem Wege zu gehen und die schärfsten Gegensätze auf einen lustspielmäßigen Zusammenstoß zweier Weltanschauungen („Bürgerlich und Romantisch" 1839) einzudämmen. Eine gewisse Lustspielauffassung der Welt beherrscht ihn durchaus und erleichtert ihm die leichthändige Massenhervorbringung gefälliger kleiner Gesellschaftskomödien. Im Grunde sieht es in der Welt — das heißt für Bauernfeld: in Wien — ganz erträglich aus; es läßt sich mit den Menschen auskommen. Sie plaudern vorzüglich miteinander — Bauernfelds größtes Talent —, haben lustige Einfälle, fechten wohl auch mit witzigen Epigrammen elegante Duelle aus, sind aber allemal eines freundlichen Ausgangs gewiß. Die Mädchen sind so hübsch, und die Liebhaber sind so edel, daß das Schicksal es mit den paar Hindernissen nicht ernst meinen kann; die würzen nur den Reiz des Weltlaufs. So ist Bauernfeld der Erfinder der neuen deutschen Lustspielwelt geworden, in der liebenswürdige Dilettanten aus der guten Gesellschaft ihre „Bekenntnisse" (1836) und „Krisen" (1840) so gewandt vorspielen, daß man zuweilen wirkliches Leben vor sich zu sehen glaubt. Diese Welt der bösen Schwiegermütter und unwiderstehlichen jungen Witwen ist dann später durch Roderich Benedix (1811—1873) eine Stufe heruntergerückt und durch Aufnahme der „Dienstboten" um einen gemütlichen Anbau erweitert worden; übrigens zwingt dieser in lustigen Erfindungen unerschöpfliche Autor durch seine Gutherzigkeit und seinen breiten Humor die Kritik, vor ihm die Waffen zu strecken.

Die Österreicher treten immer in Gruppen auf: wie neben Zedlitz und Raimund Grillparzer, so steht neben Nestroy und Bauernfeld Lenau. Er ist das größte Talent dieses Zeitraums und neben Grabbe die bezeichnendste Gestalt; er hat auch den nachhaltigsten Einfluß ausgeübt. Der „Weltschmerz", den Nestroy in seinem „Zerrissenen" verspottet, den Grabbe in den Tiraden seines „Gothland" unabsichtlich parodiert hatte, erhielt in Lenau seinen Klassiker.

Es lag in der Stimmung der Zeit, zu verzweifeln. Wer die Welt nicht mit Bauernfeld als ein Lustspiel oder mit Nestroy als eine Posse aufzufassen wußte, dem lag es damals nur zu nah, sie für ein Trauerspiel zu halten. Gewiß dauerten, wie immer, idyllische Naturen fort, die auch unter dem Druck einer kläglichen Reaktion, unter der furchtbaren Spannung idealistischer Anforderungen in einer besonders realistischen Epoche, unter dem Zusammenbruch alter Evangelien und Programme noch eine ungestörte Heiterkeit bewahren konnten. Sie flüchteten sich dann ganz in eine stille Kunstwelt, wie die Maler Ludwig Richter und Wilhelm v. Kügelgen, die wir auch als vortreffliche Erzähler von Jugenderinnerungen zu rühmen haben („Lebenserinnerungen eines deutschen Malers" 1885 und „Jugenderinnerungen eines alten Mannes" 1870); oder in einen stillen Waldwinkel voll Poesie des Jäger- und Berglebens, wie der fröhliche bayerische Dialektdichter Franz von Kobell (1803—1882) und sein österreichischer Genosse J. G. Seidl (1804—1875), beide auch hochdeutsch dichtend; oder endlich in die Legenden der Vergangenheit, wie der liebenswürdige Rheindichter und Übersetzer Karl Simrock (1802—1876). Wer aber zarter, nervöser organisiert war, den rief in der Gegenwart zu viel zum Mitleiden auf, als daß er dem Weltschmerz hätte entgehen können. Wer ein fühlendes Herz hat, ruft damals der Franzose Claude Tillier (1801—44), der Verfasser des unvergleichlichen humoristisch-satirischen Idylls „Mein Onkel Benjamin", der geht durch das Gedränge der Menschen mit einer offenen Wunde, die jeder Begegnende von neuem bluten macht.

Lenau hat freilich selbst dafür gesorgt, daß die Wunde offen blieb; Schmerz empfinden war ja seine Virtuosität. Virtuose ist er durch und durch. Es ist kein Zufall, daß er selbst mit Meisterschaft musizierte und noch den Einbruch seiner Geisteskrankheit durch Spielen auf seinem geliebten alten Guarnerius verhüten zu können glaubte; noch weniger, daß er auch die äußerlichen Gewohnheiten des Virtuosen teilte — war es doch die Zeit der Liszt-Anbetung! So sorgte er für malerisches Aussehn: „Da saß er, bleich, im schwarzen Rocke, auf dem Haupte eine Violettsammetmütze mit goldener Quaste, und las mit seiner klangvollen, tiefen Stimme, eintönig, wie der klagende Wind, oder wie Wellen, oder ein Geist — höchst melodisch." Ein kleiner Ruck der Mütze verändert nach seinem eigenen Geständnis seine Stimmung. Deshalb braucht er auch — wie

Byron — auf der Reise ein übermäßiges Gepäck, „eine Menge kleiner Kästen, Necessaires, Stöcke, Schirme; kurz, woran er gewöhnt war, das mußte auch mit auf die Reise". Er ist selbst von den Kleinigkeiten abhängig; über den Schlafrock kann er in briefliche Klagen ausbrechen; eine schlechte Zigarre — denn die beginnen nun allgemein die Pfeife abzulösen — verstimmt ihn fast wie ein Unwohlsein. Aber die Nervosität, die wirklich mit den intimsten Vorzügen seiner Begabung zusammenhängt, imponiert gerade dem für die „schmückenden Kleinigkeiten des Lebens" noch ungebührlich harthäutigen Geschlecht. Lenau war nichts weniger als schön, er war in Auftreten und Haltung vielmehr nur „so interessant". Wenn er vorlas, klang es der guten Emma Niendorf, als läse der Genius selbst. Uns scheint hier wieder der idealisierende Geniekultus des Publikums mitzuspielen; ebenso wenn wir seine äußere Erscheinung beschreiben hören:

> Eher klein als groß, aber stämmig; um die Schultern breit; von vortrefflicher Lunge und Brust, mit sehnigen Armen und Beinen; dazu voll Mut und Verwegenheit und stets gewaltiger Herr des Worts — wäre er ein vortrefflicher Husarenoberst gewesen. Sein sehr großer Schädel zeigt die Hilfsmittel des Dichters in höchster Ausbildung; das Haupthaar auf dem gedankenvollen Scheitel (!) etwas dünn, Backen- und Schnurrbart dunkelbraun; die Stirn besonders breit, über der kräftigen sanftgeschwungenen Nase gern sich stark faltend, die Brauen, wie bei Vieldenkern, oft sich zusammenziehend, die Backenknochen, wie bei Slaven, etwas hervorragend; die unaufgeworfenen schmalen Lippen entschlossen geschlossen; das Kinn wie abgehackt; endlich in den braunen Augen zwei unergründliche Brunnen voll Geist, Tiefsinn und Schwermut ... welch ein herrliches Gesicht! Hand und Fuß aristokratisch fein und klein; die Haltung ein gemächliches Sichgehenlassen; meist gebeugt sitzend oder bequem liegend; auf gebogenen Knien sich schwingender Gang; in Kleidung gewählt und zierlich fast, stets rein behandschuht ...

Seit Goethe ist kein Poet so genau beobachtet und beschrieben worden!

Nikolaus Franz Niembsch Edler von Strehlenau ist (13. Aug. 1802) zu Csatad unweit Temesvar in Ungarn als Sohn eines deutsch-slawonischen Vaters und einer deutsch-ungarischen Mutter geboren. Slavisch ist in ihm vorzugsweise die musikalische Begabung, die im virtuosen Gitarren- und Geigenspiel, im vortrefflichen Pfeifen und Tanzen so gut wie in dem süßen weichen Klang seiner Verse hervortritt; ungarisch ist die Freude an wilder Bewegung, an daherstürmenden Rossen und Rhythmen, und wieder dann die träumerische Indolenz, die sich in die schlafende Heide zum Ruhen einbettet. Beiden Völkern aber ist gemein, daß sie dem mythologischen Zeitalter noch näher stehen, daß ihnen die Elementargeister in Busch und Rohr, in Wald und Wasser noch lebende Dämonen sind. Damit hängt wohl auch Lenaus ungemeine Kraft der Naturbeseelung zusammen, in der er selbst seine eigentümlichste Begabung sah. Die Natur wird ihm zu einer „guten Frau", die der

Ungar bescheiden einlädt, daß sie kommen möge mit ihren köstlichen Gaben, während der Deutsche sie an der Gurgel packt und so gewaltig würgt, daß ihr das Blut aus Nase und Ohr hervorquillt. In dieser Personifikation liegt eine lebendige Parteinahme, die auch die Allegorie lebendig macht und weit erhebt über die blassen Abstraktionen anderer Dichter. Oder wie er den Lenz verkörpert:

Da kommt der Lenz, der schöne Junge,
Den alles lieben muß,
Herein mit einem Freudensprunge
Und lächelt seinen Gruß,

Und schickt sich gleich mit frohem Necken
Zu all den Streichen an,
Die er auch sonst dem alten Recken,
Dem Winter, angetan.

Das ist gefühlt und nicht bloß gedacht; aus solcher Anschauung blühten bei den Alten die Mythen von Bakchos, von Silen und den Kentauren hervor und die Bildwerke, die sie darstellten. Eben deshalb, weil diese Verkörperungen durchaus individuell sind, wechseln sie auch. Die Erde ist ein andermal für Lenau ein Zigeunerweib, das immer nur wieder die alten Blätter aufgemengt und in neuer Ordnung auf den Tisch legt, blöd begafft von neugierigen Leuten. Er kann sie schelten, wie er sie preist, weil er sie liebt. Das ist das Innigste an Lenau: seine tiefe Liebe zur Natur. Die Menschheit steht ihm ferner.

Die Betrachtung des Menschenlebens in seinen mannigfachen Erscheinungen ist mir der größte Reiz, nach dem Reize, den die Natur für mich hat. Sie bleibt doch meine liebste Freundin, und das Menschenleben ist ohnehin nur das Bild der Natur, wie es sich malt in den bewegten Wellen unserer Triebe.

So tief hat sich diese Seele also in das Leben der Natur eingefühlt und eingewühlt, daß es ihr verständlicher ist als das Menschenleben. Es ist eigentlich falsch, zu sagen, er trage menschliche Empfindungen in die Natur hinein; es ist umgekehrt: er versteht das menschliche Leben nur aus der Analogie mit der Natur gerade wie Annette v. Droste ihre Lyrik auf dem Umweg über die landschaftliche Stimmung erlebt. Hat er ja auch in seinem eigenen Leben etwas von der Art der alten Naturdämonen; unberechenbar, bald die Menschen mit dem Klang seiner Töne bezaubernd, bald mit grellem Gelächter sie in Schrecken jagend wie der große Pan, die Menschen fliehend und dann wieder von jedem sterblichen Weibe gefesselt. Er paßt nicht in diese geregelte, verständige Welt. Selbst Justinus Kerner, der beste der Freunde, von dem der reizbare Lenau sagte: „Er ist ganz Gold“ — selbst er klagte: „Er zieht ein schwarzes Band durch das Leben seiner Freunde.“

Wie ein Meteor fährt er seine jähe Lebensbahn herab. Der Vater, ein

wüster Spieler, starb früh; die Mutter verzieht ihren Liebling; jeden Morgen verzehrt er sein „schneeweißes pflaumiges Kipfel, während die beiden Schwesterchen sich mit einer gewöhnlichen schwarzen Semmel genügen lassen mußten." Auf der Schule lernt er eifrig; ein Verwandter senkt zuerst den Samen des Zweifels an Gott in das gläubige Kinderherz, ein anderer — sein Schwager und Biograph Anton Schurz — veranlaßt ihn zum Dichten. Der interessante Jüngling mit dem blassen Gesicht unter den dunklen Haaren geht durch mancherlei Liebesverhältnisse; verhängnisvoll ward ihm die Liebe zu der Schwester seines Freundes Kleyle, Sophie, mit dem Lotteriebeamten Max Löwenthal verheiratet, die ihn völlig beherrschte und ihn mit leidenschaftlicher Heftigkeit ganz für sich begehrte, so daß sie auch die hoffnungsvolle Verbindung mit einem liebenswürdigen jungen Mädchen aus Frankfurt, Marie Behrends, im Werden vernichtete. Was Immermann glückte, verbot ihm das Schicksal: er sollte nicht an der Seite einer treuen Gattin Ruhe finden dürfen. Bedenken und Sorgen warfen ihn hin und her, bis ihn die geistige Umnachtung von der liebenden Braut auf immer trennte.

Außer diesen Liebesschicksalen fallen in Lenaus Leben nur wenige Ereignisse von lebensgeschichtlicher Bedeutung. 1831 reiste er zu den schwäbischen Dichtern, deren Naturgefühl er dem seinen verwandt hielt, nach Stuttgart, und im Sommer 1832 erscheint dann das Bändchen „Gedichte", das ihn sofort berühmt machte. Inzwischen aber packte den Dichter die in der Luft liegende „Europamüdigkeit", und er fuhr 1832 nach Amerika über, um sich dort anzusiedeln. Sein Biograph Daniel Jacoby spricht die sinnige Vermutung aus, daß Freiligraths Zyklus „der ausgewanderte Dichter" Züge von Lenau enthalte. Aber es war zu waghalsig, daß er, der nicht einmal sein gewohntes Trinkglas entbehren mochte, eine ganz neue Heimat aufsuchte. Aufs tiefste enttäuscht kehrte er wieder. Ganz und gar schien ihm die großartige Natur Nordamerikas entweiht und entheiligt durch jenes geldgierige, rücksichtslose, nüchterne Wesen, das man später „Amerikanismus" getauft hat. Man könnte denken, die Natur selbst habe ihn entschädigen können. Aber Lenau war eben nicht, wie Sealsfield, ein Verehrer der großen, imposanten Landschaft. Sie muß ihm gemütlich nahe kommen, muß ihm etwas sagen, das ihn persönlich angeht. Er faßt immer nur ein Stück heimischer Natur auf und schaut es, der berühmten Formel entsprechend, durch sein Temperament an: einen See im Mondlicht, ein Stück Heide, die Wurmlinger Kapelle. Er besingt wohl den Niagara, aber nur um eine geistreiche Betrachtung anzuknüpfen — eine Stimmung erweckt er ihm nicht wie der Teich daheim. Er blieb fremd und eilte heim in die Arme seiner Freunde, die ihn mit Zärtlichkeit pflegten. Überall umklingen ihn Glückwünsche und Huldigungen. Seine ferneren Veröffentlichungen —

insbesondere der „Savonarola" (1837) — erwecken wohl auch feindliche Kritiken, aber daneben warme Verteidigung, begeistertes Lob. Er wird der Abgott der poetischen Jugend, Herweghs, der Betty Paoli. Und dennoch gräbt er sich immer tiefer ein in Melancholie. Seine Eitelkeit nahm alle Bewunderung freudig entgegen; tiefer drang es nicht, unbefriedigt blieb das Herz. Langsam naht sich eine dann rasch sich steigernde Zerrüttung. Die Sorge um den Unterhalt der künftigen Ehe trägt ihren Teil: auch dies ersehnte Land war ihm ein Amerika, dessen Nähe dem Dichtergeist verhängnisvoll werden sollte. „Nur achtzehn Tage hatte er seine Braut gekannt. Alle, welche sie sahen, fanden sie voll Anmut und Sanftheit." Welch ein Gegenstück bildete dazu er mit seiner furchtbaren Aufregung! Ein Nervenschlag lähmt (am 29. Sept. 1844) die linke Gesichtshälfte; bald darauf (10.—11. Okt.) tritt Tobsucht ein. Noch wechselt der Wahnsinn mit lichten Momenten. Bald hört das auf; er nennt sich mit kindlichem Lallen nur noch „Nims": „der arme Nims ist sehr unglücklich." Am 22. August 1850 ist er nach drei Jahren völlig verdüsterten Scheinlebens gestorben. Währte die Qual nicht so lange wie bei Hölderlin, so war sie dafür um so furchtbarer, wenn der wütige Kranke gefesselt werden mußte; der Wärter band ihm beim Halten erst ein Tuch um das Handgelenk, um den feinen Knochen nicht weh zu tun...

An diesem tieftraurigen Ausgang ist der Dichter sicher nicht ganz schuldig, nicht ganz unschuldig. Eine Disposition mag in dem übermäßig erregbaren Kinde schon gelegen haben, das in Angst und Not geboren und herangezogen ward. Körperliche Ursachen, wie das übermäßige Rauchen — „nie ohne eine Zigarre im Mund und einen Plan im Kopf" — kamen hinzu. Aber die Hauptsache lag doch wohl in der Art, wie der Dichter seine Melancholie kultivierte. Seine erste Gedichtsammlung war pessimistisch gewesen, wie die so vieler Dichter; selbst Uhlands Gedichte beichteten ja: „Anfangs sind wir fast zu kläglich, strömen endlos Tränen aus." Aber die übergroße Wirkung hinderte jede weitere Entwickelung. Nun behagt dem Dichtergenie das Element der Melancholie. Nun macht er aus sich ein Instrument des Weltschmerzes, eine Äolsharfe, in die der Wind sein Leid tönt. Er gewöhnt sich, alle anderen Klänge der Schöpfung zu überhören; nur Klagen und Anklagen fängt er auf. Bewußte Absicht war das sicher nicht; aber Nachgiebigkeit gegen die pessimistische Tendenz seiner Seele — und seiner Zeit. Solche Stimmungen vertragen aber bei dem produktiven Künstler kein gleichmäßiges Beharren. Ist ihm einmal die Melancholie zur Existenzbedingung seiner Dichtung geworden, so wird er sie nähren und steigern müssen, wie ein enthusiastischer Dichter die Berauschung. Lenau ist ein Selbstmörder seiner Seele, ein Selbstmörder seiner Lebensfreude, Lebenskraft, Lebenslust.

Und doch ist hierin, mag es auch Verschuldung heißen, etwas Rührendes. Mit der Verzweiflung haben so viele Dichter gespielt; ihm ist es ernst mit dem Spiel. Er verhängt sich die Sonne, um nicht auch nur durch ihren Schein getäuscht zu werden. Er berauscht sich im nagenden Grübeln, zu ehrlich in seinem Wahrheitsuchen, um alles gewaltsam wegzuwerfen. Und das ist das deutsche Element in ihm. Leopardi, mißgestaltet, krank, arm, hatte es leicht, zu verzweifeln; Lenau hat sich seine Verzweiflung tapfer erkämpft, erkämpft mit jenem Ernst, den der Deutsche so gern auch in das Spiel legt. Er hat sich in eine Rolle hineingelebt, aber so ernstlich, daß er auf ihr Stichwort gestorben ist.

Lenaus dichterische Macht liegt in seiner Lyrik. Sie unterscheidet sich von der großer Mitbewerber dadurch, daß jedes gelungene Gedicht (denn freilich finden sich bei ihm auch völlig mißlungene) in sich vollendet ist. Es fordert weder die Musik zur Ergänzung, noch eine nachgrabende Gedankenarbeit. Die Musik verschmähen seine Lieder, wie die Gedichte Hölderlins, sogar überwiegend; sie sind mit ihrem wunderbaren Klang Musik an sich. „Die süße Wehmut jener Tage", sagt Anastasius Grün, „säuselt in melodisch beruhigten Tonwellen an unserer feierlich ergriffenen Seele vorüber." Eine Nachhilfe unseres Denkens aber können die besten seiner Gedichte deshalb abweisen, weil sie einfach und klar sind wie die Natur, wie ein Stück Natur selbst. Lenau bezeichnete seine größeren Dichtungen als „lyrisch-episch"; „lyrisch-episch" sind aber im Grunde alle seine Gedichte. Ein kurzer Bericht zeichnet einen Ausschnitt aus der Natur, und indem der Dichter diesen Anblick noch einmal durch die Seele ziehen läßt, entsteht ihm der lyrische Ausdruck. Am reinsten vertreten seine wundervollen „Schilflieder" diese Art. Er malt verschiedene Momente der Atmosphäre: Sonnenuntergang, Regen, Mondlicht; und aus dem Bilde wächst eine ihm entsprechende Stimmung hervor: Unruhe beim Gewitter, wonnige Melancholie in der hellen Mondnacht:

> Auf dem Teich, dem regungslosen,
> Weilt des Mondes holder Glanz ...
> Weinend muß mein Blick sich senken;
> Durch die tiefste Seele geht
> Mir ein süßes Deingedenken,
> Wie ein stilles Nachtgebet!

Byron hat zuerst den später von dem Genfer Philosophen Amiel formulierten, oft zitierten Satz ausgesprochen: eine Landschaft ist nichts als ein seelischer Zustand. Diese vollkommene Einheit von Landschaftsbild und Seelenzustand macht den unbeschreiblichen Zauber der Gedichte Lenaus aus. Man kann nicht sagen, er dichte die Natur um; vielmehr sie dichtet ihn um. Sie macht mit ihren wechselnden Stimmungen und Beleuchtungen das fügsame

Instrument seiner Seele zum Träger wechselnder Melodien. Hierin läge etwas Goethisches, wenn nicht doch wieder das Bevorzugen und Aufsuchen gerade melancholischer Stimmungen die Subjektivität des Dichters verriete:

> Rings ein Verstummen, ein Entfärben:
> Wie sanft den Wald die Lüfte streicheln,
> Sein welkes Laub ihm abzuschmeicheln;
> Ich liebe dieses milde Sterben.

Um die Natur voll auf sich wirken zu lassen, sucht Lenau sie am liebsten in der Einsamkeit; oder es werden als Staffage doch nur Figuren sichtbar, die wie die Pflanzen aus diesem Boden gewachsen scheinen: die drei Zigeuner, der bleiche Mönch. Ganz selten tritt in diese Geschichte eine menschliche Handlung, und dann trägt sie auch den allereinfachsten Charakter, wie in dem vollendeten Meisterwerk „der Postillon" der Gruß des lebenden an den toten Kameraden — eine Aufhebung gleichsam der Grenzen zwischen Tod und Leben, ein Hinüberfluten der Töne aus der Wirklichkeit in die Gruft und aus der Vergangenheit in die Maiennacht. — Die späteren Gedichte leiden öfters unter dem Zwang einer zur Manier gewordenen Art; die balladenartigen haben nicht allzu viel zu bedeuten, die epigrammatischen sind ganz unerfreulich.

Dann stellt sich alsbald ein, was bei diesem Virtuosen der Empfindung sofort falsche Töne verrät: Zwang in Reim und Wortstellung, unnatürliche Wendungen, Flickworte. Seine ganz echten Gedichte haben keine Silbe am falschen Platz; aber die „gemachten" sind auch bei wenigen Dichtern so rasch herauszuerkennen wie bei ihm.

Deshalb schon war der große Lyriker nicht zum Epiker berufen. Immer wieder zog es ihn zum Epos, und neben den drei großen halbepischen Dichtungen „Faust", „Savonarola", „Die Albigenser" steht eine ganze Reihe kleiner Zyklen: „Clara Hebert", „Die Marionetten", „Anna", „Mischka", „Johannes Ziska", und die letztere Reihe sollte sogar eigentlich mit den drei größeren zusammen eine große Kette bilden, eine Art fortlaufendes Epos in Einzelliedern mit dem Kampf gegen Kirche und Dogma als eigentlichem Helden. Es ist erklärlich genug, wie er zu solchen Zyklen kam: war doch Chamisso vor ihm, Alexander von Württemberg neben ihm den gleichen Weg geschritten. Seine lyrische Empfänglichkeit hatte ihn wiederholt eine Anzahl sich folgender Momente abzeichnen lassen im Wald und auf der Heide; dies Verfahren überträgt er nun auf Strecken der Weltgeschichte oder auf romanartige Stoffe. All diese halb epischen Dichtungen sind daher in Wahrheit auch nur Momentbilder, auf die Schnur einer oft ziemlich trocken berichtenden Zwischenerzählung gereiht (so besonders im „Faust"); sie nehmen dann auch öfters dramatische Form an statt der epischen. Dramen sind deshalb doch

weder „Faust“ (1836) noch „Don Juan“ (1844) geworden. Es sind wichtige Zeugnisse für das Deutsche in Lenau: für seine Neigung zum Grübeln, für den Einfluß Goethes; wichtige Zeugnisse auch für den Geist der Zeit. So ist es charakteristisch, daß Lenaus Faust nicht, wie bei Goethe, als Büchergelehrter am Pult, sondern als Naturforscher im anatomischen Theater, an einer Leiche studierend, eingeführt wird. Aber künstlerische Bedeutung haben nur die zum Teil sehr schönen lyrischen Partien („Nächtlicher Zug“ und „Abendgang“ im „Faust“; Kirchhofsszenen in beiden Stücken).

Auch „Savonarola“ (1837) und „Die Albigenser“ (1842) sind mehr durch ihren Gedankeninhalt als durch ihren künstlerischen Wert von Bedeutung. Beide verherrlichen das echte religiöse Gefühl, das von der Kirche bedrängt wird. Nur der große Moment kommt von Gott: die Begeisterung des mächtigen Bußpredigers, der Enthusiasmus der albigensischen Märtyrer. Es ist deshalb ein Fortschritt, wenn Lenau von den gleichmäßigen Strophen des „Savonarola“ zu den „Freien Gesängen“ der Albigenser übergeht, deren mannigfaltige Rhythmen sich dem Inhalt genauer anschmiegen, die Momente wirksamer herausmodellieren können. Eine gewisse Stillosigkeit bleibt aber dennoch auch dieser Richtung eigen. Die lyrischen Herzenstöne stechen von der monotonen Erzählung zu stark ab; es ist ein grell bemaltes Hautrelief, wo Eichendorffs „Taugenichts“ und Heines „Harzreise“ nur mit feiner Kunst abgetönt haben. Und stillos ist es auch, wenn Lenau seinem Savonarola eine Kontroverspredigt gegen die neueste Philosophie, gegen Hegel und D. Fr. Strauß (dessen „Leben Jesu“ 1835 erschienen war) in den Mund legte. Ihn verletzte auch hier das Mechanische, das sich von der Lebensfülle abkehrt, um Formeln anzubeten; Savonarola aber war kein Philosoph, nicht einmal ein negativer.

Das aber, ein negativer Philosoph im eigentlichsten Sinn, war ein anderer höchst charakteristischer Vertreter der neuen Sturm- und Drangzeit, ein rechtes „Originalgenie“: Max Stirner (1806—1856), der vielberufene „Vorläufer Nietzsches“. Sein ganzes geistiges Leben besteht eigentlich in einem Buch, und dies Buch eigentlich aus einem Gedanken, den er nur mit unerschöpflicher Lust hin und her wendet. Caspar Schmidt, wie Stirner eigentlich hieß, hat in Berlin als Gymnasiallehrer und Journalist den Mittelpunkt jenes Kreises der „Freien“ gebildet, die den Gedanken des theoretischen Anarchismus zuerst in die Form gebracht haben, die er heut bei dem Russen Krapotkin, dem Franzosen Grave, dem Deutsch-Schotten Mackay und anderen hat. In dieser „genialen“ Gesellschaft überbot man sich in gewagten Paradoxien, imponierte sich gegenseitig durch Zynismen und fühlte sich groß, wenn einer den Ruf „Nieder mit Gott!“ anstimmte. Ganz aus diesen Stimmungen

ist das Buch hervorgegangen, mit dem Stirner nach dem Urteil der einen Feuerbach überbot, nach dem anderer ihn parodierte: „Der Einzige und sein Eigentum“ (1845). Wie Grillparzers armer Spielmann sich an der beständigen Wiederholung derselben Akkorde berauscht, so zeigt Stirner in unaufhörlichen Variationen den einen Gedanken: es gibt nichts als Individuen: jeder Mensch ist einzig und hat für sich allein die Welt zu erschaffen, Recht zu geben, Moral zu gründen, Wissen zu beginnen. Feuerbach hatte den abstrakten Einzelnen wieder entdeckt; Stirner setzte an seine Stelle den konkreten Einzelnen. Jeder Beliebige, jeder X ist Aufgabe und Endziel der Schöpfung und Weltgeschichte; und ebenso ist jeder Augenblick, jede Laune souverän und darf sich nicht beirren lassen von früheren Momenten. Tradition, Gesetz, Wille der Mehrheit sind Gespenster; ja selbst Prinzipien des Einzelnen sind Ketten, die er abwerfen soll. — Weiter konnte die Affenliebe zum einzelnen Moment wohl nicht getrieben werden. Daher hatte das Buch mit dem einen paradoxen Gedanken großen Erfolg; daher wird es heut, in einer neuen Periode des Momentkultus, von neuem als ein goldener Schatz angepriesen.

Stirners Idee: daß es nur Momente gebe, nichts Dauerndes, daß jede Vorstellung allgemeiner Art wie „Liebe“, „Gesetz“, „Ehe“ eine leere und deshalb schädliche Abstraktion sei, lag in wechselnden Formen mancher Oppositionsbewegung der vormärzlichen Zeit zugrunde. Dichterisch angeschaut wurde sie zur poetischen Wahrheit in den Dichtungen jener merkwürdigen Frau, der auch wieder erst unsere Zeit gerecht zu werden beginnt.

Ida Gräfin Hahn-Hahn (1805—1880), einem der vornehmsten mecklenburgischen Adelsgeschlechter entsprossen, hat das Unglück gehabt, zu einer Zeit (1850) zum Katholizismus überzutreten, in der dieser Schritt längst nicht mehr „Mode“ war. Was man an Luise Hensel bewunderte, galt bei ihr nur für eitle Effekthascherei. Man kann ihr nicht größeres Unrecht tun. Sicherlich besaß das schöne Mädchen mit den tiefsinnigen Augen, die Tochter des berühmten „Theatergrafen“, dem die Bühne über alles ging, eine gewisse Neigung zur Schauspielerei, und als sie nach der rasch erfolgten Ehescheidung von ihrem Vetter (1829) Europa und andere Weltteile auf Pücklers Spuren unermüdlich durchfuhr, war diese Ruhelosigkeit der interessanten Frau auch nicht gerade eine Schule zur Schlichtheit. Aber die Ursache zu jener leicht komödiantischen Neigung lag nicht in Effekthascherei, sondern tiefer: in jener Begier der Zeit nach pathetischen Momenten, nach Wegtäuschung aus dem Alltagsleben, nach Aufregung. Sie will sich begeistern; deshalb zeichnet sie auch in ihren Romanen so gern den Idealmenschen, den Übermenschen.

Daher klingen die geistvollen Bekenntnisse ihrer Romanheldinnen vielfach so merkwürdig modern! Die unbefriedigte Sehnsucht, so gewiß sie von George

Sands „Lelia“ (1833) stark beeinflußt ist, erhält eine an Huysmans und Maupassant gemahnende Form, wenn die „Erfahrung“ als solche der böse „Entzauberer“ heißt; der Konflikt zwischen idealisierendem Traum und wirklichem Anblick etwa einer berühmten Landschaft wird in einer Weise ausgeführt, die an Jacobsens „Niels Lyhne“ erinnert; die zerstörende Wirkung der dem Dichter unentbehrlichen geistigen Aufregung wird viel eher in der Manier neuerer Künstlerromane geschildert, als in der der romantischen Künstlertragödien. Trotz allen Einflüssen bleibt Originalität genug in der Reihe von Romanen, die von 1838 („Aus der Gesellschaft“), dem Erscheinungsjahr von Hauptromanen des Jungen Deutschlands (Gutzkows „Seraphine“ und Laubes „Kriegern“), bis 1846 („Sibylle“) in rascher Folge aus ihrer Hand hervorgingen. Ein leidenschaftliches Suchen bleibt, das in seiner Form ganz neu ist: sie hat zuerst wieder den Grund der ständigen Enttäuschungen in der Seele des Menschen statt in der Natur der Dinge gefunden; sie hat zuerst wieder „die Unvergänglichkeit der Gefühle“ ersehnt, wo die andern nur die Unvergänglichkeit der Erscheinungen begehrten. Diese Frau hat in der Psychologie des Unbefriedigtseins alle Künstlerromane der Romantik und alle Genieromane des Jungen Deutschland hinter sich gelassen. Und ihre tiefe Sehnsucht nach einem unveränderlichen, die ganze Seele still und groß ausfüllenden Gefühl hat in ihrer Bekehrung Ruhe gefunden. Aber ihre dichterische Bedeutung war mit der Bekehrung erloschen, eben weil sie so ganz auf dem Suchen, dem unruhigen Tasten, dem beständigen Versuch, sich in große Seelen hineinzufühlen und auch — hineinzuspielen, auf der Veränderlichkeit der Gefühle bei der Unveränderlichkeit der Grundrichtung beruht.

Und neben dieser Augustinusnatur, deren erste Lebenshälfte nur ein Ringen und Zielen nach der stillen Begeisterung der zweiten war, steht nun in gleich eifrigem Katholizismus ein Mann wie Graf Franz Pocci (1807—1876), der Münchener mit seiner behaglichen Lebensfreude neben der Mecklenburgerin mit ihrem oft von ihr beklagten Talent alles zu analysieren, der unerschütterliche Romantiker neben der enttäuschten Zweiflerin, der Humorist neben der pathetischen Seele. Seine literarische Bedeutung verdankt er besonders dem Umstand, daß seine (und Schwinds) Mitwirkung hauptsächlich den „Fliegenden Blättern“ (begründet 1845) die Richtung gab, die sie noch heut einnehmen. Die Mischung von wohlwollender Belehrung und unbefangener Heiterkeit, von origineller Erfindung und Fortführung alter Typen, von Wort und Bild, die unserem beliebtesten humoristischen Blatt das äußerliche Gepräge verleihen, teilt es freilich mit englischen und (bis auf die unbefangene Heiterkeit!) mit französischen Vorbildern; aber die konservative Grundrichtung, die lyrischen Beigaben, der strenge Ausschluß aller direkt

politischen, aber nicht „familienhaft" gehaltenen, ja aller überscharfen Pointen bildet eine Eigenheit der „Fliegenden Blätter", die ganz besonders aus Poccis Tradition stammt.

In den „Fliegenden Blättern" erschien auch, an gutem Platz, zuerst das nachgelassene Werkchen eines älteren Autors, der an Pocci erinnert und an der Stürmer und Dränger, Tiecks, Arnims, Görres' Bemühungen um Erneuerung der alten „Volksbücher": Ludwig Aurbachers „Lalenburger". Ludwig Aurbacher (1784—1847), Lehrer am Kadettenkorps in München, ist wie sein Landsmann ein frommer Katholik; aber wie dieser flüchtet er lieber in die kirchliche Einheit des Mittelalters, als daß er in die Polemik des Tages hinabstiege: er gibt ältere katholische Gesänge und Dichtungen des Angelus Silesius heraus. Eine Erneuerung alter Volkspoesie, wenn auch der Form nach prosaisch, bringt auch sein vortreffliches „Volksbüchlein" (1826), durch das die Abenteuer der sieben Schwaben und die Geschichte des ewigen Juden von neuem volkstümlich werden.

Deutlicher noch als zwischen der Gräfin Hahn und Pocci oder Aurbacher kommt der Gegensatz unpolitisch-zeitlosen Ideals und politischer, dem Moment geltender Tendenzen in einem Ehepaar zur Geltung, das für diese Epoche typische Bedeutung hat. Heinrich und Charlotte Stieglitz — das ist gleichsam die Ehe des abstrakten „Poeten", wie ihn sich die Zeit vorstellte, mit der „bedeutenden Frau", wie sie sie malte. Es ist eine Vermählung der (freilich altersschwach und matt gewordenen) Romantik mit dem Jungen Deutschland. Und bezeichnend ist es wieder, wie viel bedeutender die Frau ist.

Heinrich Stieglitz (1801—1849) hatte das Unglück, äußerlich ganz dem romantischen Künstlerideal zu entsprechen: mit seinen dunkeln feurigen Augen und schwarzen Locken kam er seiner verliebten Braut wie ein echter „Räuberhauptmann" vor, und seine Nerven, ein beständiges Schaukeln von großen Vorsätzen zu tiefster Depression, Ekel vor aller regelmäßigen Arbeit, naivster Egoismus und unbedingte Rücksichtslosigkeit — das waren auch für seine Freunde ebensoviele Beweise vollgültiger dichterischer Anlage. Sie wären es auch heute in gewissen Literatenkreisen. Charlotte und mehr noch die Freunde vom Jungen Deutschland, Th. Mundt vor allen, waren noch in der Vorstellung des nervösen Unglückspoeten befangen, deren Wandlungen von Brentano zu Grabbe wir verfolgt haben: Kopfschmerzen bewiesen mehr dichterische Begabung als ein gelungenes Gedicht, blitzende Augen mehr als ernste Selbstkritik, und der „Kainsstempel" war die allerunanfechtbarste Beglaubigung.

Stieglitz war einer von den vielen Philologen, die an Rückerts Beispiel litten. Eine polyglotte Geschäftigkeit führte zu „Bildern des Orients" (1831—1833), leblosen bunten Bilderchen aus Arabien und Persien und China,

lässig in der Form, charakterlos im Inhalt. Dann versucht er sich, durch seine Umgebung angetrieben, in den „Stimmen der Zeit“ (1833) als heimischer Seher und beweist nur, wie ganz unpolitisch er im Grunde war. Nach dem Tode seiner Gattin sank er zusammen wie Wilhelm Hensel nach dem der seinen; zuletzt wurde es auch seinen Freunden klar, wie hohl und leer die mühsame Dichterbegeisterung war, an die sie so treu geglaubt hatten. Nur der Schatten seiner Frau hat dem anspruchsvollen Dichterling einen Raum in der Literaturgeschichte gewahrt. So sorgt die Treue auch über das Grab hinaus für den Unwürdigen.

Charlotte Stieglitz (1806—1834) war eine sehr liebliche Erscheinung. Die Hoheit, die ihr die gedankenvolle hochgewölbte Stirn und die stolze „keck gehobene Nase mit einem leise geschwungenen Adlertypus“, vor allem aber ein „leise verschmähender Zug“ um die Lippen verleihen, wird durch die Anmut der jugendlich aufgebundenen braunen Locken, durch den milden Glanz der nachdenklichen Augen, durch das frische Inkarnat der mit sanften Grübchen geschmückten Wangen gemildert. Und so war sie: stolz und sanft, aristokratisch und liebevoll. Zu dem suchenden Egoismus der Heldinnen des Jungen Deutschland bildet ihre „zu große Fülle übersinnlicher Liebe“ einen scharfen Gegensatz: „Ich wußte es nie, und weiß es noch nicht, wo ich mit meiner Liebe hin soll“, schrieb sie einmal in ihr Tagebuch. Als Schülerin ward sie durch einen verehrten Lehrer dem Pietismus nahe geführt; später, sehr aufgeklärt, hat sie all ihre Liebesfülle dem schwachen Mann zugewandt, der diese Fülle nicht tragen konnte. Gewiß hat man sie, trotz manchen Künstlertalenten, mit Recht eine „eigentlich mehr philosophisch-reflektierende als künstlerische Natur“ genannt; aber ein geheimes poetisches Bedürfnis verriet sich doch in der Weise, wie sie sich ihren Geliebten umdichtete. Ja mehr noch: sie setzte ihren Stolz darein, ihn zu der ganzen Bedeutung, die sie in ihm schlummern sah, herauszubilden. So bescheiden sie neben ihm zurücktrat — wäre er ein echter Künstler geworden, so wäre er ihr Kunstwerk gewesen. Unablässig hilft sie ihm, tröstet und ermuntert, kritisiert und lobt. Vor allem aber sucht sie ihn aus seiner gefährlich zeit- und bodenlosen blassen Idealwelt, aus seiner Hölderlin-Schwärmerei und seinem „Erotismus“ auf den Boden der Zeit zu führen. „Soll der Künstler denn frei von aller Epoche sein“, fragt sie, „oder nicht vielmehr seine Zeit zum höchst-möglichen Grade der Vollendung heben?“ Und feurig ruft sie ihm noch in dem letzten Monat, den sie erlebte, zu: „Weltherzen haben die Menschen jetzt. Das ist das Köstliche, das ist die junge Zeit, darin ist Lebensmut. Schließe dich der jungen Zeit an... Dann findest du den rechten Stoff, in diesen Weltinteressen... Du brauchst gar nicht über Zeit und Freiheit viel zu sprechen; deine ganze Stimmung wird Freiheit atmen...“

Es ist alles umsonst. Er weiß mit ihrem Geist und ihrem Herzblut nichts Besseres zu tun, als daß er ihre Worte fein säuberlich aufnotiert. Sie hofft und hofft immer wieder. Oft ist auch sie nah am Verzagen; aber wo er mit seinen Leiden kokettiert, befolgt sie ihren Spruch: „Mit deinem Schmerz wie mit deinem Gebet geh in dein Kämmerlein — allda wird er geheiligt." Sie richtet sich immer wieder an großen Erscheinungen auf. Schließlich konnte sie ihren schönen Traum doch nicht mehr aufrecht erhalten. Körperliche Leiden kamen dazu: eine unglückliche Kissinger Kur hatte sie krankhaft erregt. Seit Jahren trug sie sich mit der Idee, daß ein tiefer Schmerz ihren Gatten aus seiner Neurasthenie lösen, ihn zu dichterischer Produktivität freimachen könnte. Es war ein Gedanke, so recht aus dem Kultus des großen Moments erwachsen und nicht frei von jener Vermischung der Wirklichkeit mit dem Leben der dramatischen Figuren, das uns früher so vielfach begegnete; vor allem aber war es ein Gedanke der Liebe. Äußere Anlässe gaben nun den letzten Anstoß; am 29. Dez. 1834 erdolchte sie sich, nachdem sie in einem erschütternden Brief dem Vielgeliebten Lebewohl gesagt und noch mit rührender Überlegung für seine Angelegenheiten Fürsorge getroffen hatte. Mit furchtbar sicherer Hand traf sie sich ins Herz.

Die Tat verfehlte ihr Ziel. Er stellte seinen Schmerz um die Gattin vor aller Welt aus, wie früher seine Klagen über eignes Elend; das war das Ergebnis. Und dennoch glauben wir, daß die Zeitgenossen in richtigem Gefühl handelten, wenn sie die Tat feierten; daß Männer wie Alexander von Humboldt und Böckh sich nicht ganz vergriffen, wenn sie die „Alceste" feierten, „die für ihren Gatten hinabstieg zum Hades". Und das eben fühlten die Zeitgenossen als das Neue, Bedeutsame: daß in dieser Epoche der Halbheiten eine Persönlichkeit sich selbst bis zum Tode getreu blieb, daß sie ihr Leben einsetzte für ihr Ideal. Man lernte wieder Ernst machen mit seinen Idealen. Den Dichtern der Revolution, Freiligrath, Hoffmann von Fallersleben, Kinkel, wird niemand, wie er auch sonst über sie urteile, abstreiten können, daß sie tapfer ihre Existenz für ihre Ideale einsetzten. Damals war das selbstverständlich geworden; zur Zeit Georg Büchners erregte es noch Kopfschütteln selbst bei den Gleichgesinnten.

Sahen wir hier zwischen den Ehegatten den Konflikt zwischen weltscheuer Dichterherrlichkeit und tapferem Mitfühlen mit der Zeit sich abspielen, so bildet Anastasius Grün den endgültigen Übergang von der unpolitischen (oder, wie bei Grabbe, latent politischen) Dichtung zu den neuen Freiheitssängern.

Anton Alexander Graf v. Auersperg (1806—1876) gehört einem der vornehmsten Adelsgeschlechter Österreichs an und demjenigen, das im Gegen-

satze zu den feudalen Schwarzenberg und den romantischen Liechtenstein den liberalen Geist des aufgeklärten Adels vertrat. Ein Vorfahr hatte in der Zeit der Gegenreformation die Protestanten in Krain beschützt, ein anderer war in der klassischen Zeit schon als Dichter aufgetreten. Traditionell war aber die Kampfeslust dieses Geschlechts von Türkenbesiegern, die neben den Starhemberg und Khevenhüller den Schwertadel vertraten gegenüber dem eleganten Hofadel der Dietrichstein und Metternich. Anastasius Grün war ein würdiger Sohn dieses Hauses; ist er als Dichter nicht neben Heinrich v. Kleist zu stellen — als Persönlichkeit repräsentiert er den österreichischen Adel so glänzend wie dieser den preußischen. Denn eine wirkliche Persönlichkeit ist er gewesen. Blieb er der Prosa, dem starken Kampfesorgan der Zeit, ganz fremd, und haben seine Gedichte wie seine Reime immer etwas Weiches, ja Weichliches — es barg sich darunter doch ein fester Charakter. Das sind seine Lieblinge, die weiches Gefühl und derbe Faust vereinigen: Kaiser Max und sein Fürstenberger, Nithart im „Pfaff vom Kahlenberg"; und so hat er auch selbst für seinen Grabstein die Anerkennung gefordert, daß er Feinde besaß und besitzen wollte. War er ein Aristokrat im vornehmsten Sinne des Wortes, verbindlich in seinen Umgangsformen, lässig in seiner dichterischen Arbeit, etwas zu elegant in der Formgebung, so war er doch ein Volksmann in der edelsten Bedeutung in seinem ganzen Fühlen und Wirken. Der Graf hatte (1830) „Blätter der Liebe" veröffentlicht, gefällige Dilettantenarbeit, in die allerlei Schmuck an Bildern, Vergleichen, Pointen, Spielereien eingestickt war. Grillparzer durfte sagen, was, gemildert, freilich fortdauernde Geltung behielt: zu bildern verstehe Auersperg, zu bilden nicht. Da folgte, noch im gleichen Jahr, der Romanzenkranz vom Kaiser Max: „Der letzte Ritter". Gestaltungskraft bewies der Dichter auch hier nicht, aber es zeigte sich doch das Streben, zu größeren Bildern zu gelangen, eine lebensfrohe und tatkräftige Zeit der unsern zum Spiegelbilde vorzuführen. Nie ist die Freude am Sein weiter getrieben worden als bei diesem Erzoptimisten, der noch Bettinen darin übertrifft. Wohin er blickt, da lockt es ihn zu Reim und Bild. Am liebsten aber bewegt er sich in der hohen freien Luft der Berge. Er durfte von den Volksszenen seines „Pfaffen vom Kahlenberg" (1850) sagen, was er dem aus dem Englischen übersetzten Balladenzyklus „Robin Hood" (1864) nachrühmt. „Dieses Wald- und Jagdleben hat nichts gemein mit der weichlichen Kunstblumenpoesie moderner Waldseligkeit." „Bäume, Wiesen, Bach und Hain, Und blauen Himmel und Sonnenschein —", die gibt er uns in voller Frische.

Und Frische ist es auch, was seinem Hauptwerk den Erfolg sicherte, den „Spaziergängen eines Wiener Poeten" (1831), denen dann als zweite poli-

tische Gedichtsammlung das schwächere „Schutt“ (1836) folgte. Als „Ana-
stasius Grün“ erstand der gräfliche Dichter auf, „nachdem der wahre Name
der damaligen Zensurverhältnisse halber nicht wagen konnte, mit einiger
Aussicht auf ungestörte Wirksamkeit literarisch aufzutreten“. Der Name
deutet gleich die sichere Hoffnung an, daß aus all den Ruinen, die der Spazier-
gänger betrachtet, neues Leben aufblühen werde, daß „unseres Daseins Blüte
sich in einem neuen Geschlecht jüngen werde.“ Und es bedeutete schon eine
Verjüngung, wie er auftrat. Die Technik ist einfach: rasch schreibt der Dichter
hin, was er erblickt, deutet es allegorisch aus, stellt scharfe Kontraste daneben
und schließt mit einem Aufruf. Aber er hat wirklich geschaut: er „bildert“
geistreich (sein Vergleich von Rhein und Donau mit ein paar Bauernkindern
erinnert fast an Hebel, die Schilderung der „Dirne Flandern“ an Lenau), er
kontrastiert wirksam — und vor allem, er apostrophiert mit einer ans Herz
greifenden Treue der Überzeugung. So blieb er von jenen beiden Büchern
an, ohne die Herwegh, Freiligrath und ihre Genossen undenkbar wären, bis
zu der späten letzten Sammlung „Auf der Veranda“, deren Korrekturbogen
auf dem Bett des Sterbenden lagen; der jubelnde Zuruf, der den siebzigsten
Geburtstag des tapferen Verfechters von Freiheit und Liebe feierte, hatte
seine schwachen Nerven zu stark erschüttert.

Anastasius Grün bildet die Brücke zum Jungen Deutschland. Aber er
selbst gehört noch nicht dazu. Er ist noch zu frisch, zu naiv, zu ästhetisch ge-
richtet, um ganz in der Tendenz aufzugehen. Die Tendenz aber ist die Seele
des Jungen Deutschlands; und zwar in politischer Hinsicht die liberale, in
ethischer die individualistische Tendenz. Beides geht ja Hand in Hand: um
Befreiung von allen Zwingfesseln handelt es sich hier und da. Aber die
Romantik zeigte doch, daß beides nicht durchaus vereint sein muß: Indivi-
dualisten durch und durch waren ihre Jünger doch, wenn sie Politik trieben,
fast ausnahmslos konservativ, ja reaktionär: Fr. Schlegel und Adam Müller,
Görres und Eichendorff. Das macht, sie haßten die „Zeit“ selbst, die Gegen-
wart; die bloße Existenz einer Anzahl beeinflussender, beengender Stimmun-
gen war ihrer individualistischen Nervosität schon ein Greuel. Anders jetzt.
Diese Gruppe, die der Romantik sonst so nah steht und wie diese dem „Sturm
und Drang“ innerlichst verwandt ist, liebt die „Zeit“, liebt Gegenwart, Zeit-
geist, Bewegung des Lebens. Der starke Atem eines liberalen Begehrens ist
ihnen Lebenshauch der Poesie, wie den Romantikern die unbeengte Einsam-
keit poetischer Stimmung. Daher sind sie alle Politiker. Daher ist unter ihnen
aber auch nicht ein großer Künstler. Stimmung gibt es nicht im Jungen
Deutschland, und auf lange Zeit ist sie verbannt. Laut, in schneidenden Um-
[illegible], in greller Tageshelle geben sich die Gedanken. Die keusche Stille

fehlt, in der die besten Werke des Künstlers reifen. Tendenz tritt an ihre Stelle, und Tendenz heißt Absicht.

Aber — die Tendenz, die sie haben, durfte wohl eine müßige Poetenstimmung aufwiegen. Die Zeit war danach angetan, nur noch im Kampf, im klaren, zielbewußten Kampf Lebensluft zu vergönnen. Und vor allem: ehrlich war sie durch und durch, und ehrlich war der Kampf gemeint.

Schon diese Gemeinschaft eines ehrlichen Kampfes gibt dem „Jungen Deutschland" die Geschlossenheit einer literarischen Partei. Im Jahre 1834 widmete Ludolf Wienbarg seine „Ästhetischen Feldzüge", das Programmbuch der Schule, „dem jungen Deutschland"; am 10. Dezember 1835 verbot auf Antrag des österreichischen Präsidialgesandten, Grafen Münch-Bellinghausen, aber auf Veranlassung vor allem der preußischen Regierung, der Bundestag die „Schriften aus der unter dem Namen des ‚jungen Deutschlands' bekannten literarischen Schule, zu welcher namentlich Heinrich Heine, Karl Gutzkow, Ludolf Wienbarg, Theodor Mundt und Heinrich Laube gehören"; Ludwig Börne und der später gewöhnlich mitgezählte Gustav Kühne waren nicht genannt. Diesem ungeheuerlichen Beschluß diente eine Denunziation Wolfgang Menzels als direkter Anlaß; eine Denunziation, denn das bleibt trotz Treitschkes unbegreiflicher Abwehr der einzig passende Ausdruck. Der Leiter des „Literaturblattes", dessen Anschauungen sich mit den politisch-ästhetischen Meinungen der Jungdeutschen vielfach deckten, gab seinem gewiß wirklich gefühlten Zorn über die neue Richtung den unverzeihlichen Ausdruck einer direkt an die Behörden gerichteten Aufforderung zur Unterdrückung und verschlimmerte sein Unrecht durch unanständige Verleumdungen: Sittenlosigkeit, Anarchismus, Vernichtung des Christentums seien die Tendenz, unpatriotische Französelei die Manier der Schule. Der Umstand, daß sich eine politische Vereinigung revolutionärer Natur ebenfalls das „Junge Deutschland" nannte (wie es gleichzeitig eine „Giovine Italia" unter Mazzinis Führung gab), half beim Bundestag nach. Die Maßregel war unverantwortlich; aber vom Standpunkt des Bundestages aus war sie begreiflich. Denn allerdings verband eine ihm verhaßte Tendenz alle jene Autoren; nur daß sein Schritt diese Tendenz und die Wirkung ihrer Propheten noch erhöhte.

Revolutionäre waren sie freilich; aber auf literarischem, auf ästhetischem Gebiet. Das Gefühl, daß es anders werden müsse, durchdrang sie alle. Lebhaft gab dem Wienbarg in seinem feurigen Vortragszyklus Ausdruck: die neue Ästhetik, sagte er, sei „das leise ästhetische Gefühl, das im Schoß der Zeit sich regt, das prophetische Gefühl einer neu beginnenden Weltanschauung". Nachdrücklich erklärt er „das Protestieren gegen die Historie" für die große Erbschaft, die Luther uns übermacht habe: den Gegensatz gegen Savig-

nys und Hegels Legitimierung jedes nun einmal geschichtlich gewordenen Mißstandes. Gleich kräftig verabscheut Mundt das „Schöngeistige", die Anerkennung jeder in geistreiche oder elegante Form gebrachten Inhaltslosigkeit. Ein neues Ideal der Schönheit stellen sie auf: das Schöne, erklärt Mundt, der Kritiker der Schule, indem er Wienbarg, ihren Ästhetiker, kommentiert, das Schöne sei dasjenige, „das den nationalen Formen der jedesmal herausgetretenen Weltanschauung einer Zeit und eines Volkes gemäß und harmonisch ist." So stark betonen sie, die man unpatriotisch schalt, die nationale Grundlage! Und wie breit und kräftig fassen sie sie auf! Nicht bloß die Anschauung der Gebildeten — das Leben des Volkes soll Grundlage der neuen Dichtung werden. Ein neues Ideal des Lebens stellt Wienbarg auf:

> „Es fehlt uns nicht an Philosophie, wenigstens nicht an Philosophen, es fehlt uns nicht an Gelehrsamkeit — es fehlt uns an einem gemeinsamen Mittelpunkt der Bildung, und Ursache dessen: es fehlt uns an gemeinsamem Leben." „Wir haben uns herausstudiert aus dem Leben, wir müssen uns wieder hineinleben. So gründlich, wie wir studieren, so gründlich wollen wir leben." „Das Leben ist des Lebens höchster Zweck."

„Die Kunst, sein eigenes Leben zu gestalten und ihm eine würdige, zeitentsprechende Form zu geben" ist ihm die schönste und edelste aller Künste. Und von dieser Lebenskunst erhofft er jene schönere Zukunft, jene dritte Kirche, wie es Heine, jenes dritte Reich, wie es Ibsen nennt: „Über unserer Asche wird sich ein neues europäisches Griechentum erheben, angemessen dem geistigen Fortschritt, den das Christentum vorbereitet hat."

Hier liegt die Stärke des Jungen Deutschlands. Heller und überzeugter hat seit den Tagen der Renaissance niemand das „Alles ist Euer!" gepredigt. Die ganze Welt sollte wieder dem Menschen gehören, sollte wieder der Schönheit erobert werden. Deshalb betonen sie neben der Poesie so stark die Prosa: „Ob in Versen, oder in Prosa — das ist gleichgültig. Poesie ist alles, was aus der innersten Natur der Menschheit dringt, und es scheint fast, als ob Deutschland namentlich seine größeren Dichter gegenwärtig unter den Prosaisten zählt." Und hierher gehört denn auch, was ihnen am meisten verdacht wurde: die berüchtigte Formel von der „Emanzipation des Fleisches". Mundt drückt es mit diesen geschmacklosen Worten aus; Gutzkow setzt es plump und taktlos in die Handlung seiner „Wally" um; gemeint ist doch nur, was Wienbarg „das Recht des Sinnlichen gegen die Anmaßungen des Spiritualismus" nennt. Jene Sehnsucht nach dem Leben, jene Freude an der bunten Fülle der Erscheinungen, die wir bei Ranke und Büchner, bei Mörike und Stifter treffen, diktiert ihnen die Worte. Sie sind „lüstern auf alles, was Leben heißt", vom Sumpfblümchen bis zum Jubelschrei der Volksfeste. „Deutschland war bis-

her nur die Universität von Europa, das Volk ein antiquarisches, ausgestrichen aus der Liste der Lebendigen und geschichtlich Fortstrebenden... Die Deutschen waren nur Zuschauer im Theater der Welt, aber hatten selbst weder Bühne noch Spieler." Das soll aufhören. Die Bücher sollen, wie Hölderlin es forderte, leben. Deutschland soll es lernen, zu handeln, und soll greifen auf manches Königs Tisch mit seiner freien Hand. Und diese Männer, die Realpolitik forderten dreißig Jahre vor Bismarck, die selbst die Weltliteratur ausdrücklich zurückweisen zugunsten einer nationalen Dichtung, diese Patrioten, als deren Erbe Ferdinand Freiligrath eine deutsche Flotte forderte und Karl Heinzen deutsche Kolonien — die durfte man als Vaterlandsfeinde verleumden!

Sie scheuten keine Konsequenz ihrer Lehre; sie erklärten auch Goethe für „überwunden", weil sein Ideal das ihre nicht mehr war. Mit heller Stimme rief Wienbarg seinen Ruf in die Welt, Theodor Mundt erläuterte ihn, Gutzkow machte ihn in scharfgeprägten Sätzen zum Gemeingut. Seit Gottsched hat kein Schriftsteller solche Macht unter den Literaten besessen wie er. Sein Lehrer Wolfgang Menzel und sein Schüler Karl Frenzel blieben die Autoritäten enger Kreise. Kritiker von der Bedeutung eines Vischer oder Hebbel drangen gar über den Umkreis der Höchstgebildeten nicht hinaus. Mit Gutzkow dagegen mußte etwa von 1840—1870 jeder Schriftsteller von Ruf sich auseinandersetzen, denn unumschränkter als Goethe und Lessing verteilte er die Diplome des allgemeinen Ansehens. Rührig, rastlos, rücksichtslos, wußte er für den ersten Schriftsteller Deutschlands zu gelten. Heut ist er eine Berühmtheit unter Literarhistorikern. Und doch hat er wirkliche Verdienste gehabt; aber die maßlose Ausnutzung seiner Kräfte hat ihn und seine Wirkung vorzeitig erschöpft.

Im Grunde beschränkt sich die literarische Leistung der Schule auf seine Schriften und auf Laubes freilich nicht gering zu schätzende dramaturgische Tätigkeit. L u d o l f W i e n b a r g (1802—1872), der Sohn eines Schmiedes aus Altona, ist die hellste Erscheinung unter ihnen: ein frischer fröhlicher Redner, dessen Kieler Vorlesungen, die „Ästhetischen Feldzüge" (1834), wir schon in ihrer programmatischen Bedeutung kennen gelernt haben. Sein eifriges politisches Interesse hat er 1848 auch als Freiwilliger in Schleswig-Holstein betätigt wie in zahlreichen Fehdeschriften. Dem leidenschaftlichen Vorfechter der politischen Einheit Deutschlands war selbst der Dialekt seiner Heimat, wenn er sich zur plattdeutschen Schriftsprache erheben wollte, ein partikularistischer Störenfried. So, gerade und stark, ist er immer vorgegangen, ein sympathischer Feldprediger; aber als Schriftsteller hat er keine Spuren hinterlassen.

Auch T h e o d o r M u n d t (1808—1861) aus Potsdam ist als Ästhetiker und

Kritiker wichtig, nicht als Dichter. Seine „Kritischen Wälder“ (1833) sind fast nur als Symptom der Zeitstimmung bedeutsam, unklar und vielversprechend fast wie ihr Vorbild, die „Kritischen Wälder“ Herders. Die „Kunst der deutschen Prosa“ (1837) ist durch eine Fülle von Einzelbeobachtungen schon bedeutender, die „Geschichte der Literatur der Gegenwart“ (1842) aber muß tatsächlich zu den hervorragendsten Leistungen der Gruppe gerechnet werden. Die Bedeutung von Görres z. B. hat er unter den ersten wieder entdeckt und ihn glänzend charakterisiert: „So kommt es, daß er oft, indem er großen Gedanken nachgeht, sich Fledermäuse einfängt, mit denen er sich im Nachtdunkel seiner Phantasie herumgejagt hat.“ Seine Charakteristik der Rahel scheint mir auch heut noch, trotz Brandes und Walzel, unübertroffen. Und wenn die Jungdeutschen fast alle zu breiter Geistreichelei neigen, weiß er auch mit wenigen Strichen eine Natur zu zeichnen, wie wenn er Heinrich v. Kleist den politischen Werther seiner Zeit nennt. Sein berühmtestes Buch: „Madonna, Unterhaltungen mit einer Heiligen“ (1835) darf man aber freilich nicht lesen, wenn man dem Mann gerecht werden will, der Charlotte Stieglitz angebetet und — Luise Mühlbach geheiratet hat. Sonst sieht man zu deutlich, wie sich das Talent, hervorragende Strömungen oder Erscheinungen zu würdigen, mit einer absoluten Unfähigkeit verträgt, sich selbst auf ihre Höhe zu stellen.

Heinrich Laube (1806—1884) aus Sprottau in Schlesien zeichnet sich vor Wienbarg und Mundt schon dadurch aus, daß der größte Teil seiner Wirksamkeit nach 1840 fällt — nach dem Wendepunkt, an dem Wienbarg fast ganz von der literarischen Arbeit zur politischen Tätigkeit überging, während Mundt, seit 1842 Privatdozent und seit 1848 Professor in Berlin und Breslau, zwar neben der literarhistorischen und historischen Wirksamkeit die rein schriftstellerische fortsetzte (1859 schrieb er den obligatorischen „Robespierre“, allerdings in Romanform), dabei aber die frühere Eigenart mehr und mehr aufgab. Laube besaß eine größere Fähigkeit zu reifen, ohne doch wieder Gutzkows unermüdliche Strebsamkeit und Beweglichkeit zu erreichen. Der untersetzte Mann mit dem trotzigen Gesicht und der knorrigen Haltung, mit dem entschiedenen Behagen an einer gewissen unschuldigen Renommisterei und einer beträchtlichen Grobheit hat auf verschiedene Zeitgenossen äußerlich den Eindruck eines Jägers gemacht, wie er denn auch selbst bis ins hohe Alter hinein dem Sport gern huldigte („Jagdbrevier“ 1841). Als die von Menzel hervorgerufene Verfolgung auch Laube traf, ward er (1837) wegen viel früher begangener Preßsünden — sie hatten ihm (1834—1835) schon neun Monate grausamer Untersuchungshaft in einem dumpfen, lichtlosen Kerkerloch zugezogen — zu sieben Jahren Festung verurteilt, aber durch Pücklers Vermit-

telung zu achtzehn Monaten begnadigt — und die durfte er auf dem Schloß des „Verstorbenen", Muskau, verbüßen. Hier ist er zum Jäger erzogen worden, während die Kerkerhaft (nach Prölß' Beobachtung) ihn zum Studium der Licht- und Luftnuancen führte, durch die sein Roman „Das junge Europa" sich von der Atelierbeleuchtung älterer deutscher Romane und Novellen abhebt. Aber die energische Manier, alle Wirklichkeit anzupacken, war dem Sohn des Maurermeisters von Sprottau angeboren.

Wir pflegen uns die Jungdeutschen nach dem Muster der Romanhelden in Gutzkows „Wally" oder Laubes „Jungem Europa" als problematische Naturen vorzustellen, als „Zerrissene", wie eine Novelle des geistreichen konservativen Publizisten Alexander von Ungern-Sternberg sie (1832) taufte. Gewiß war in ihnen etwas von der „Zerrissenheit" dieser „genialen Kerls, die bloß deshalb unglücklich sind, weil ihnen eine beträchtliche Dosis Menschenverstand fehlt und weil sie auf der Welt nicht wie auf dem Dudelsack spielen können", wie Laube selbst (1833) spöttelte. Aber nicht einmal der immer unzufriedene Gutzkow birgt in seiner Brust solche Gegensätze wie Brentano oder wie Annette von Droste. Nun gar etwa der Professor Mundt in seiner behaglichen Ehe mit der ebenso schreiblustigen als in der Kochkunst und Hauswirtschaft gewandten Clara Müller, genannt Luise Mühlbach (1814—1873)! Oder vollends Heinrich Laube, der so breitspurig in die Welt hineinmarschiert und sein Glück probiert — keine Spur von Manfred oder Merlin!

Laube hatte schon als Kind auf den Brettern der Wandertheater herumklettern dürfen. Als er in Breslau Theaterkritiker geworden war, übte Seydelmann (1793—1843), der berühmte Charakteristiker der Stuttgarter und Berliner Hofbühne, auf ihn großen Einfluß aus: er wirkte „für eine Ernüchterung der überschwenglich gewordenen Theatersprache", die in Laubes nüchterner Natur eine kräftige Resonanz fand. Sein bedeutendstes Drama, die „Karlsschüler" (1846), legte durch sein Thema den Pomp der Worte und die grellen Kontraste der Zeichnung besonders nahe; dennoch hat er es in Prosa geschrieben und aus dem Herzog Karl von Württemberg keinen Wüterich, sondern den strengen Vertreter des konservativen Prinzips gemacht. Sein zugespitzter Dialog war für Deutschland so neu, daß jener Alex. v. Sternberg witzig klagt: „Es fehlt überall die Zwischenmusik, bei der man ausruht und die darin besteht, daß irgendeine langweilige Person langweilige Dinge redet; während dieses heilsamen diätetischen Geschwätzes sammelt der Magen wieder Kräfte, eine geistvolle und pikante Situation zu verdauen. Iffland hat dies gewußt, und Kotzebue wußte es noch besser." Freilich hatte Laube bis dahin noch viel zu lernen. In seinem „Jungen Europa" (1833—1837) und den „Reisenovellen" (1834—1837) schrieb er noch ganz in dem geist-

reichelnden Stil der Nachahmer Heines und Börnes gehaltlose Selbstoffenbarungen und wählte sich, obwohl er „plastische Darstellung“ forderte, noch obendrein Heinse zum Vorbild, den genialen literarischen Tonkünstler der Sturm- und Drangperiode, der nur gerade nicht plastisch und objektiv war.

Laubes rechte Zeit ging doch erst an, als er (1849) Direktor der ersten deutschen Bühne, des Wiener Burgtheaters, geworden war. Hier hat er (bis 1867) das Dogma der jungen Schule kräftiger in Wirklichkeit umgesetzt, als es ihm in Romanen, Novellen, Dramen gelang, obwohl all seine Dramen eine für seine Zeit einzige Theatersicherheit zeigen („Essex“ 1856 blieb lange ein Lieblingsstück), und obwohl Erzählungen wie „Die Bandomire“ (1849) oder sein großer Roman aus dem Dreißigjährigen Kriege, „Der deutsche Krieg“ (1863—1866), zu kräftigen Geschichtsbildern vordrangen. „Für mich ist die Darstellung des Menschen auf der Bühne die Hauptsache. Wahrhaftigkeit mir also die Grundregel.“ Das wird er nicht müde zu betonen; und das hat er auch in der Praxis wahr gemacht. Deshalb legt er in scharfem Gegensatz zu dem Singeton der „Weimarischen Schule“ das größte Gewicht auf deutlichen, klaren Vortrag; deshalb entsetzt er die Anhänger der Goetheschen Theaterregeln durch bewegte Volksszenen, in denen die Statisten, auf Marc Antons Rednerbühne losstürmend, dem Publikum den Rücken zeigen. Das war seine Art, der Sinnlichkeit, dem wahren Leben sein Recht gegenüber dem Spiritualismus zu wahren. Und wie schon in seiner Auffassung der Deklamation die jungdeutsche Neigung zur Prosa hervortritt, so hat er sie auch in seinem Repertoire nie geleugnet. Er wurde der große, viel gepriesene und neuerdings oft gescholtene Schutzherr des französischen Sittendramas auf der deutschen Bühne: der (wirkliche oder scheinbare) Realismus der Dumas, Augier, Sardou war ihm ein willkommener Gegensatz zu den Jambentragödien. Ohne ihn wäre die „Wildente“ auf dem Burgtheater und „Hannele“ auf dem Berliner Schauspielhause nicht möglich gewesen; ohne ihn hätte das deutsche Publikum Künstler wie Sonnenthal und Reicher, Kainz und Rittner nie in ihren glänzendsten Leistungen gesehen. Für den Sieg des Wienbargschen Programms hat Laube als Theaterdirektor mehr geleistet als alle schriftstellerischen Produktionen der Gruppe.

Von Laubes verständiger Nüchternheit, die den Abgeordneten der Paulskirche Haltung, Redeweise, Gesten der gefeierten Redner kühl wie ein Theaterkritiker beobachten ließ („Das erste deutsche Parlament“ 1849), hebt sich Karl Gutzkows düster-stürmisches Temperament mächtig ab. Gutzkow ist eine tragische Persönlichkeit mit seiner rastlosen Jagd nach dem literarischen Glück, immer Anschluß suchend und immer ihn verfehlend, herrschbegierig und immer zum Dienen gezwungen, mit jedem seiner Werke zufrieden und

nie mit dem Erfolg, vor der Zeit verbraucht und verbittert nach übertriebenen Triumphen. Ein Dichter ist er nicht. Ihm fehlt jenes lyrische Element, ohne das keine Poesie bestehen kann. Er fühlte es selbst und verteidigte sich immer wieder gegen jenen Vorwurf — aber selbst seine eifrigsten Anwälte haben ihm nicht ganz beitreten können, wenn er lyrische Empfindungen mit gefährlicher Absichtlichkeit aufweisen wollte. Gutzkow hat nirgends Lyrik, nirgends Stimmung, nirgends volle Mitempfindung eines seelischen Zustandes. Wo er herzlich sein will, wird er affektiert; wo er melancholisch sein will, wird er larmoyant; und selbst die Leidenschaftlichkeit, die ihm noch am besten „lag", verdirbt er durch phrasenhaften Aufputz. Gutzkow ist nie in seinem Leben fünf Minuten allein gewesen; immer hat er das Publikum vor sich. Er redet es an, er schmeichelt ihm oder verhöhnt es, er kokettiert mit ihm — aber er vergißt es nie, am wenigsten wenn er es zu ignorieren scheint. Er ist der absichtlichste unserer Autoren; nicht nur Heine, Lenau sogar ist naiv neben ihm. Und in dieser Kälte fror er selbst, erhitzte sich künstlich, suchte die Erwärmung des Kampfes. Die Kampfesstimmung war noch immer diejenige, in der er sich am ehesten lyrische Wärme vortäuschen konnte; unwillkürlich suchte er sie auf.

Karl Gutzkow (1811—1878) gehört zu den wenigen Berlinern, die in der deutschen Literatur eine hervorragende Stellung eingenommen haben. Er ging aus den bildungsärmsten Kreisen hervor, der Sohn eines prinzlichen Stallbeamten. Doch ward ihm Gymnasialbesuch und Studium ermöglicht, und mit Leidenschaft stürzte er sich auf die Bildung. Er hat sie sich in vollem Maße angeeignet, hat aber ein gewisses Prunken mit Kenntnissen, das leicht den frischen, nicht ererbten Besitz verrät, nie ganz abgelegt. Doch war ihm die Bildung nur Kampfmittel, nicht Selbstzweck. Er gewann mit einer Preisschrift über die Schicksalsgötter (1830) den Sieg — da kam die Julirevolution und ward entscheidend für sein Leben wie für das seines Vorbildes Börne. Natürlich gründete er eine Zeitschrift und hatte das verhängnisvolle Glück, durch einen Artikel über Wolfgang Menzel das Interesse des Mannes zu erwecken, der Gutzkows Ziel erreicht hatte: eine diktatorische Stellung in der „Gelehrtenrepublik", politischen Einfluß, Ruhm und sozialen Erfolg. Nun bricht er mit seinen theologischen Plänen. Wie ein Humanist der Renaissance streift er von einem literarischen Hauptquartier zum andern, knüpft Verbindungen an, bringt persönliches Interesse und politisch-ästhetische Tendenz in unentwirrbare Verknüpfung. Seine Reise mit Laube nach Italien (1833) bedeutet, wie jene Dresdener Begegnung der älteren Romantiker, die Stiftung der neuen Schule. Dies schließt zunächst starke Abhängigkeit von älteren Meistern nicht aus. Wie Heinse für Laube, ist Jean Paul für Gutzkow der

Schutzgott der Jugendproduktion. Jedem imponiert, was ihm fehlt: Laube die Pracht der Farben und Töne, Gutzkow die Innigkeit der Stimmungen. Der Roman „Maha Guru, Geschichte eines Gottes“ (1833) versetzt gut voltairianisch moderne Probleme nach Tibet. Dann stürzt er sich mitten in die revolutionärsten Ideen der neuen Richtung und schreibt seinen schauderhaften Roman „Wally“ (1835) — in der Absichtlichkeit der „Immoralität“ wie in der Ungeschicklichkeit der Erzählung ein leider nicht unwürdiges Gegenstück zu Fr. Schlegels „Lucinde“. Es gab dem längst gereizten und nun durch neue Journalpläne Gutzkows beunruhigten Menzel Gelegenheit zu seinem großen Schlag: zu den durch zwei ganze Nummern seines Literaturblattes (11. und 14. September 1835) gehenden wilden Anklagen gegen Buch und Autor; es gab dem Bundestag Gelegenheit zu seinem herodischen Beschluß, auch die ungebornen Kinder der jungdeutschen Schriftsteller zu töten und sie selbst (samt ihren Verlegern) zu ächten. Gutzkow selbst mußte seine „Verächtlichmachung des Glaubens der christlichen Religionsgesellschaften“ mit drei Monaten Haft in Mannheim büßen. Sobald er frei ward, begründete er seinen Hausstand und nahm zugleich in der geistigen Welt von neuem Stellung mit seiner merkwürdigen Schrift „Über Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte“ (1836). Nach Wienbargs Vorlesungen ist es das zweite Programmbuch der Schule. Über Goethe lehrt es wenig Neues. In Allgemeinheiten befangen, fällt Gutzkow, um nur ja originell und selbständig zu sein, die erstaunlichsten Fehlurteile über den Dichter, seinen Stil, seine Sprache; aber die Bestimmtheit imponierte, und in meinem Exemplar hat der Vorbesitzer sich die Deduktionen über Talent und Genie besonders angemerkt — Deduktionen wie diese: „Talent ist Form, Genie Stoff“. Ist aber aus der Schrift weder für Goethe noch für die Poetik viel zu lernen, so doch um so mehr für den Verfasser und seine Genossen. Er sagt von sich selbst: „Die Andacht vor großen Männern ist mir nicht angeboren; ich muß mich erst durch eine vernünftige Überlegung und eine Vergleichung mit meiner Schwäche in sie versetzen.“ Er meint sogar, aller Psychologie zum Trotz: „In guten und bescheidenen Seelen ist schon die Anbetung eine Pein“ — so weit war man abgekommen von dem Geniekultus der Rahel oder der Bettina, die doch sonst für das junge Deutschland Heilige waren! Die neuen Ideen galt es zur Herrschaft zu bringen, auf die kam es an; mehr noch als dem Dramaturgen Laube oder dem Ästhetiker Mundt war die Form für Gutzkow Nebensache.

Erschreckend tritt diese Formlosigkeit schon in dem satirischen Roman „Blasedow und seine Söhne“ (1838) hervor, der einem Einfall in Immermanns „Epigonen“ seine Entstehung verdankt. Die Tendenz war lobenswert: gegen das Abrichten auf einen speziellen Beruf spielte Gutzkow die allgemeine Aus-

bildung der Individualität aus. Aber statt lebendiger Gestalten schafft er nur hohle Puppen, die ihn bald selbst langweilen, und hier schon verwildert Gutzkows Sprache zu Wendungen wie „von einem berühmten, mehrmals gesessenen und endlich gehängten Spitzbuben", zu verunglückten Bilderhäufungen wie: „aus einer klaffenden Wunde einen ganzen Glockenwald von Hyazinthen hervorklingen und duften lassen." So durfte damals ein „führender Schriftsteller" und „maßgebender Kritiker" schreiben — und wir klagen über das Deutsch der heutigen Schriftsteller! Die geistreichelnde Bilderjagd hatte Gutzkow von seinem Lehrer Wolfgang Menzel (und dieser von seinem Abgott Jean Paul) geerbt: der schrieb auch: „Die Gelehrten sind die Schweinsborsten an der großen Kleiderbürste der Weltkultur". Aber er bildete dabei doch wenigstens richtige Sätze; Gutzkow ist der erste deutsche Schriftsteller, der sich grobe Sprachfehler aus Nachlässigkeit und Hast zuschulden kommen ließ.

Er greift in die politischen Fehden ein, schreibt schlechte Epigramme gegen Heine und eine wirksame Flugschrift gegen Görres. Bei einem Aufenthalt in Paris geht ihm die große Wirksamkeit der Schaubühne, als politische Anstalt betrachtet, auf. Seine „Briefe aus Paris" (1842) entsetzten sich über die Natürlichkeit im Théâtre français, die Laube entzückt hätte; aber viel länger verweilen sie bei der Aufmerksamkeit des Publikums für jede politische Anspielung und jede „schöne Stelle". Vor seiner Abreise hat er ein Gespräch mit Guizot; da meint er, der Staat sollte die Theater mit derselben Aufmerksamkeit behandeln, mit der er für das Interesse der Kirche sorgt. So hatte ja schon Lessing die Bühne zu seiner Kanzel gemacht; seitdem aber hatte die vielgepriesene Form des Romans jedes andere Mittel der Ansprache an das Publikum in den Hintergrund geschoben. Gutzkow (dem Laube mit den „Karlsschülern" darin folgte) entdeckte die politische Verwendbarkeit des Dramas gleichsam von neuem. Er hatte früher Lesedramen geschrieben wie jeder deutsche Dichter, der etwas auf sich hält, besonders einen „Nero" (1835) — Programmusik von unbegreiflicher Abgeschmacktheit. Jetzt wirft er sich auf das zugkräftige Theaterstück, und eine stattliche Reihe von Dramen folgt, die dann erst später wieder durch die Romane abgelöst werden. Die bürgerliche Tragödie „Richard Savage" (1839) eröffnet die Reihe, es schließen sich an „Werner, oder Herz und Welt" (1840), „Zopf und Schwert" (1844), „Das Urbild des Tartüff" (1847), „Uriel Acosta" (1847), „Der Königsleutnant" (1852) und fünfzehn weitere Dramen in dem Zeitraume von 1839—1856, also jährlich mehr als ein Theaterstück. Die Wirkung war ungleich. Seine wirksamsten Stücke fallen in die Zeit unmittelbar nach seinen Pariser Reisen (1842 und 1846). Die französische Technik ist das Neue in ihnen: erstens das Geschick, ein paar dankbare Szenen sorgsam vorzubereiten, wie den Bann und

den Widerruf im „Acosta", die indirekte Unterredung zwischen dem König und dem Ritter Hotham in „Zopf und Schwert", den Wutausbruch Molières im „Urbild" — zweitens die Gewandtheit, mit der historische Situationen in den Dienst der Tagesinteressen gestellt werden. Beides hatten wir schon besessen, aber wieder eingebüßt, jetzt kam es wieder und ward durch einen lebendigeren, wahrscheinlicheren Dialog gefördert, als Norddeutschland seit lange gehört hatte; in Österreich hatte Bauernfeld schon Besseres geboten. Hier pflegte Gutzkow die Rede und feilte sorgfältig. Stillosigkeiten kamen vor, wie Friedrich Wilhelms I. feuilletonistische Rede über die Bedeutung des Zopfes oder gar des Wunderkindes Goethe unreife Ahnungen; aber gegen all die jambischen Stelzenparaden war der Fortschritt nicht zu verkennen. Und vor allem: wie geschickt hat Gutzkow den Franzosen den Effekt der „politischen Anspielungen und schönen Stellen" abgelernt! Wenn Friedrich Wilhelm I. sagt: „Da können wir noch lange laufen, bis wir dahin angekommen sind, wo schon jetzt die Engländer stehen" und: „Bewegung? Die wird sich in Österreich noch halten lassen!" dann klatschte gewiß das ganze Parterre. Wenn Molière schrie: „In der Poesie suche ich eine Waffe zu finden für den Kampf der Aufklärung gegen die Lüge!", wenn Acosta sprach:

Ins Allgemeine möcht' ich gerne tauchen
Und mit dem großen Strom des Lebens gehn!

oder wenn der reiche Skeptiker Manasse den frommen Arzt Silva fragte:

Ihr liebt doch selbst die Priester nicht von Herzen —
Wie ist es möglich, orthodox zu sein? —

dann fühlten all die jungen Dichter und Halbdichter, Aufklärer und Liberale im Theater ihr eigenes Bekenntnis ausgesprochen und waren glücklich. Heut wirkt das alles anders. Die Reden Nathans und Posas, Fausts Glaubensbekenntnis und der Schluß des „Traumes ein Leben" ergreifen uns noch heut als Herzensoffenbarungen ihrer Zeit: dasselbe Bedürfnis, das die Gestalten schuf, zwang ihnen ihr Bekenntnis auf die Lippen. Bei Gutzkow fühlen wir die Absicht. Acosta ist noch am ersten aus Gutzkows Seele hervorgegangen, und durch seine eigenen Herzschläge hat diese Figur einige Wahrheit; die anderen sind nur Briefträger, die die Bestellungen des Autors beim Publikum abzugeben haben.

Nach der Revolution — die Gutzkow in Berlin erlebt hatte, wo er, auf den Schultern umhergetragen, beruhigende Reden an das Volk hielt — ward das Dresdener Hoftheater aufgelöst, an das er als Dramaturg berufen worden war; Gutzkow blieb (bis 1860) als Schriftsteller in der sächsischen Hauptstadt. Es war die Zeit seiner größten Fruchtbarkeit und seiner stärksten Macht. Als

Kritiker beherrschte er Deutschland; seit seine beiden großen Romane, „Die Ritter vom Geiste“ (1850—1851) und „Der Zauberer von Rom“ (1858—1861) erschienen waren, galt er unbestritten für den ersten Schriftsteller, den wir besaßen. Auch der Nachwelt werden sie mindestens als sein bester Titel auf Nachruhm gelten, mag auch unserer Lesewelt schon der Umfang von vier Bänden zu groß sein, auf den Gutzkow beide Werke aus dem von neun Bänden verkürzte.

Novellen hatte Gutzkow schon früher geschrieben und (1846) der ersten Sammlung seiner Schriften ein ganzes Novellenbuch einverleibt. Sie zeigen, wie fast alle Novellen jener Epoche, den Einfluß Tiecks, ohne doch in der Zeichnung der Gestalten, in den geistreichen Reflexionen, in dem zerflatternden Aufbau jungdeutsche Eigenheiten zu verleugnen. Aber Paris brachte ganz neue Einflüsse. Gerade als Gutzkow dorthin kam, erschienen die berühmten Tendenzromane von Eugène Sue (1804—1857): „die Geheimnisse von Paris“ (1842—1843) und „der ewige Jude“ (1844—1845). Ihren ungeheuren Erfolg verdankten sie zwei Momenten: der Tendenz und der Technik. Die Tendenz gab sich als sozial; für die Armen und Elenden sollte Mitleid erweckt, noch mehr aber gegen die Reichen und Begünstigten Haß erregt werden. Die Technik beherzigte, was Laube im „Wilhelm Meister“ als Hauptvorzug bemerkt hatte: die Vielfältigkeit. Wie in einer riesenhaften Mysterienbühne baute Eugène Sue die soziale Welt von Paris nebeneinander auf in all ihren Schichten vom tiefsten Elend bis zum höchsten Glanz. Es war den Zeitgenossen, als habe Lesages Teufel die Dächer aller Häuser von Paris vor ihnen aufgedeckt. Übersetzungen und Nachahmungen jagten sich: „In einem Jahre (1844) brachte der deutsche Büchermarkt bändereiche Romanwerke über die Geheimnisse von Berlin, Hamburg, Königsberg, Petersburg, London, Brüssel usw.“ Denn jene Richtung auf ein breites Nebeneinander lag, wie wir schon betonten, im Geist der Zeit. Diese Tendenz nun fing Gutzkow begierig auf. Man hat ihm vorgeworfen, er habe immer auf der Lauer gelegen, um den Geschmack des Publikums nicht zu verfehlen, und seine kritische Tätigkeit besonders während der Redaktion der (übrigens vortrefflich geleiteten) „Unterhaltungen am häuslichen Herd“ (1852—1862) macht wirklich oft den Eindruck, als seien die besprochenen Schriften ihm nur Windfahnen, aus denen er die Stimmung des Publikums ablesen will. In der Regel machte aber doch sein so lebhafter, unruhiger, empfänglicher Geist die Strömungen der Zeit wirklich mit, und der Übergang von der engen Fabel der Novellen zu der Breite eines Zeitromans entsprach auch seiner eigenen Entwickelung. Deshalb konnte er in der Vorrede zu den „Rittern vom Geist“ aus der neuen Mode gleich ein ästhetisches Gesetz machen. Er erklärte den „Roman des Nebeneinander“ für

einen realistischen Fortschritt, weil das bloße Nacheinander mit Unrecht „die im Durchschnitt erstaunlich harmlose Menschenexistenz gerade auf einem Punkte so viel Effekte der Unterhaltung sammeln, alle Bedingung zu einem einzigen behandelten kleinen Stoff so zuspitzen“ lasse. Aber in Wirklichkeit herrscht auch hier der Wille über den Intellekt: nicht eine ästhetische Erkenntnis, sondern die naive Freude der Zeit an der Fülle der Erscheinungen war der eigentliche Grund für die Erweiterung des Romans. Daß die „Ritter vom Geist“ größere Wahrscheinlichkeit der Fabel hätten als die „Wahlverwandtschaften“, wird wohl heute niemand mehr behaupten wollen. Aber in der Eroberung der Wirklichkeit, der ganzen Wirklichkeit, bedeuteten sie dennoch einen Fortschritt. Als Gutzkow über den Theaterplatz in Weimar schritt, ballte er, erzählt man, die Fäuste gegen das Denkmal Goethes und Schillers und murmelte: „Neunbändige Romane haben sie doch nicht geschrieben.“ Nein, das haben sie nicht. Es hätte auch ihrer Kunstlehre widersprochen. In einer beschränkten Anzahl typischer Fälle, die eine unbegrenzte Zahl anderer widerspiegeln sollten, glaubten sie die genügende „Totalität“ zu besitzen; denn gerade an dem Typischen, dem durch alle Variationen hindurch Beharrenden erfreute sich ihr Geist. Jetzt schwelgt der Geist der neuen Generationen gerade in der Vorstellung der breiten Fülle von Spielarten und Abarten. „Ich fand sehr eigentümliche, am Dasein merkwürdig erfreute Menschen“, sagt in den „Ritter vom Geist“ ein Jesuit von den Jesuiten. Das Wort gilt für die ganze Epoche.

Nun kommt jenes andere hinzu: der Roman ist ein sozialer Tendenzroman. Die Verderbtheit der oberen Kreise soll gezeigt werden, und allerdings auch die Gesunkenheit der unteren — diese aber wird doch vorzugsweise als das Werk der Bösen von oben dargestellt. Schon in der Tendenz liegt also eine gewisse Nötigung auf Verbrecher und Verbrechen einzugehen, vorzugsweise auf solche, die das feste Gefüge der sozialen Schichten in Verwirrung bringen: Ehebruch und Unterschiebung, Mord und betrügerischer Namenstausch, gewaltsame Bereicherung und ungeheuere Vergeudung. Über das Bedürfnis hinaus hatte aber Sue die alte Verbrecherromantik wieder erweckt, teils aus dem unaustilgbaren keltogallischen Behagen am Grausigen und Lüsternen, teils weil seine tugendhaften Leser gerade die ihnen unbekannten Quartiere und Spelunken kennen zu lernen brannten. Man ahmte das natürlich bei uns leidenschaftlich nach, und die Ritter- und Räuberromane der Spieß und Cramer erlebten eine starke, sozial angestrichene Nachblüte. Gutzkow hat sich hier maßvoll gehalten. In dem melodramatischen Würzen realistischer Großstadtbilder durch malerische Banditen und geheimnisvolle Untaten hat er die grellen Unmöglichkeiten vermieden, die sich sogar sein Nachfolger Spiel-

hagen zuweilen gestattete. Aber eine ganze Zahl von Figuren hat er doch von Sue übernommen: den geheimnisvollen Findling, den Überall und Nirgends aus der Gesellschaft Jesu, die eiskalte, zu allem fähige Intrigantin. Daneben hat er breit und wirksam die Satire auf heimische Zustände eingewoben: Friedrich Wilhelm IV., der General von Radowitz (als „Volant von der Hahnenfeder") und andere Figuren werden, nicht immer ähnlich, aber immer kenntlich, porträtiert. Vergnügungslokale der Residenz werden so genau wie bei den Franzosen aufgenommen, das neuerdings wieder in Mode gekommene „Hinterhaus" wird sehr anschaulich nach der Natur vorgeführt mit seinen dunkeln Treppen und dünnen Zwischenwänden. Figuren wie Schlurk in seinem „glänzenden Elend" oder die Pfarrersfamilie haben typische Wahrheit. Aber in der Gesamtfärbung überwiegt doch das „Romanhafte" viel zu stark: der Einfluß des kriminellen Verbrechens wird überschätzt, die interessanten Mörder und Ehebrecherinnen sitzen zu dicht aufeinander, die Begegnungen, Erkennungen und Verkennungen wirken hier, wo so viel Raum zum Verfehlen ist, noch erstaunlicher als in der engen Bahn des „Romans des Nacheinander". Das Einfache, das Beharrende, das Schlicht-Großartige fehlt in diesem Zeitgemälde so völlig wie nur irgend bei einem Romantiker. Erst Gustav Freytag sollte diese Seite des modernen Lebens, die wahrlich nicht die schlechteste ist, zu Ehren bringen.

„Der Zauberer von Rom" stellt sich ein noch größeres Thema. Schon früher hatte Gutzkow in den „Öffentlichen Charakteren" (1835) eine Anzahl von Repräsentanten des politischen Lebens geschildert, in den „Zeitgenossen" (später „Säkularbilder" genannt, 1837) die typischen Züge des öffentlichen und privaten Lebens in der ganzen Kulturwelt darzustellen versucht. Er will nun von dem Boden des vaterländischen Zeitromans zu einer Schilderung bewegender internationaler Kräfte übergreifen. Die Einwirkungen Roms auf die Deutschen hatte schon Wilhelm Hauff in seinen „Memoiren des Satans" (1827) angefaßt und, in anderer Weise, Gaudy in seinem witzigen „Tagebuch eines wandernden Schneidergesellen" (1836); jetzt nach dem neuen Ausgreifen des (1814) erneuerten Jesuitenordens gewann die Frage ein frisches Interesse, und Sue hatte seinen „Juif errant" schon großenteils dem Kampf gegen die Jesuiten gewidmet. Die Umtriebe Roms nahm jetzt Gutzkow zur treibenden Kraft eines Romans.

Seine späteren Romane können sich mit der Bedeutung der beiden großen Zeitbilder nicht messen. Die äußeren Lebensbedingungen hatten sich für ihn verschlechtert und trieben ihn in eine hastige Überproduktion hinein. Als Generalsekretär der Schillerstiftung in Weimar (1860—1864) rieb er sich auf in Konflikten mit dem Präsidenten, dem schneidig-ironischen Weltmann

Dingelstedt, und vermißte die ihm unentbehrliche Lebensluft größerer Städte allzusehr. Dazu kam die zunehmende Schärfe der Reaktion gegen seinen kritischen Despotismus (die vor allem Julian Schmidt vertrat), und die steigende Macht anderer literarischer Potenzen. Von Schlaflosigkeit gepeinigt machte er (15. Jan. 1865) einen Selbstmordversuch. Die Krisis hatte zunächst günstige Folgen: man sorgte für seine körperliche Heilung, man brachte, wie man für Freiligrath und Hoffmann von Fallersleben gesorgt hatte, einen stattlichen Gutzkow-Fonds zusammen. Aber die literarische Kraft war gebrochen. Sein Nervenleiden wuchs und trieb ihn rastlos durch Italien, in kleine Orte bei Heidelberg und Frankfurt, bis schließlich der von einer starken Dosis Chloral Betäubte (16. Dez. 1878) in der Nacht das Licht umstieß und im Rauch des so entstandenen Feuers erstickte. Es war, wie sein Biograph bemerkt, der Tod auch der Hauptfiguren seiner großen Romane: Hackerts in den „Rittern vom Geist", Lucindens im „Zauberer von Rom"; es war ein symbolischer Tod. Der feurige Kämpfer, der überallhin neues Licht tragen wollte, stieß in seiner ruhelosen Hast den Leuchter um und verbreitete um sich eine Atmosphäre von erstickendem Rauch der Eitelkeit, des Eigensinns und leider nicht am wenigsten des Neides, in der seine eigene hoffnungsvolle Kraft zuletzt jammervoll verkam.

Von der jungdeutschen Schule gehen zwei Seitentriebe aus: einer in zustimmender Hinsicht, der andere polemisch geartet. Eine Anzahl von Schriftstellern sind ihrer ganzen Tendenz nach den Laube und Gutzkow verwandt und ergreifen deshalb nach den ersten Erfolgen der Gruppe die Gelegenheit, auch in Eigenheiten der Technik, der Charakterzeichnung sich ihr anzupassen, so Heinrich König (1790—1869: „Die hohe Braut" 1833) und Otto Müller (1816—1894: „Der Stadtschultheiß von Frankfurt" 1856 und andere Künstlerromane).

Origineller hat Hermann Kurz (1813—1873) die Anregungen des jungen Deutschlands verarbeitet, der einzige Süddeutsche in dieser Gruppe. Er hatte das Glück, Hauffs „Lichtenstein" vor W. Scott kennen zu lernen, „früher aus dem Uhlbach als aus Tweed und Themse zu trinken." Auch ward er schon durch die Erzählungen seiner Eltern und anderer Verwandten an eine buntere, romanhaftere Vergangenheit angeschlossen. In der Schilderung heimischer „Zustände" und der daraus erwachsenen Charaktere hat er es daher zu wahrer Meisterschaft gebracht, und die kleinen Erzählungen, die mit gemütlichem Humor die Ergebnisse altmodisch-schwäbischen Sonderlebens darstellen, gehören zu den besten Humoresken, die wir besitzen. In die beiden größeren Romane dagegen, „Schillers Heimatjahre" (1843) und der „Sonnenwirt" (1855), mischen sich tendenziöse fremdartige Zusätze störend hinein; auch

schadet das allzu behagliche Ausmalen der lokalen Gewohnheiten dem Fortschritt der Erzählung. Der zweite Roman, der mit einer ausgezeichneten Schilderung der Atmosphäre, in der der Sonnenwirt zum Verbrecher aufwächst, vielversprechend beginnt, verliert bald alle Haltung und sinkt zuletzt in einer Wiedergabe aktenmäßiger Berichte unter. Wohltätig wirkt dagegen die Benutzung urkundlicher Nachrichten in seinen köstlichen „Denk- und Glaubwürdigkeiten" (1858—1861) und den kleinen Geschichten aus der alten Reichsstadt Reutlingen.

Lange nicht so fest wie Kurz in schwäbischer Eigenart wurzelte Levin Schücking (1814—1883) in westfälischer. Zwar auch er hatte den Vorteil, zu einer „alten Familie" zu gehören, der Sohn einer Dichterin, die zu dem frommen Kreise der Fürstin Gallitzin Zutritt hatte und deren Freundschaft mit Annette v. Droste für ihn von größter Bedeutung wurde. Ein Jugenderlebnis, der Aufenthalt auf dem Heideschloß Clemenswerth, brachte dem jungen Freigeist auch einen Hauch der heimischen Mystik; näher freilich lag ihm der Einfluß der Engländer Bulwer und Dickens. Der junge Kritiker und Mitarbeiter an Gutzkows „Telegraphen" ward erst der Schützling der großen westfälischen Dichterin, dann ihr Freund, der ihr (seit 1839) immer näher trat, so daß sie seine Verheiratung mit einer begabten jungen Schriftstellerin, Luise v. Gall (1843), nicht verwinden konnte. Der Roman „Die Ritterbürtigen" (1846), in dem Schücking seine Tendenz gegen den stolzen Feudaladel der Heimat mit manchen persönlichen Anspielungen gewürzt hatte, führte dann zu einem nicht wieder geheilten Bruch. Aber für den Nachruhm der verstorbenen Freundin hat Schücking durch Ausgaben und Biographie mit liebevollem Eifer und Geschick gesorgt.

Endlich gehört in diese Gruppe, über der das Dreigestirn Rahel—Bettina—Charlotte Stieglitz leuchtet, der die Gräfin Hahn nahe stand, noch eine Schriftstellerin, die durch Beherrschung der Technik alle vier Frauen überragt: Fanny Lewald (1811—1889). Auch für ihre Zugehörigkeit zu der neuen Richtung zeugt schon ihr Leben. Aus einer angesehenen jüdischen Familie Königsbergs hervorgegangen, ward sie Schriftstellerin fast durch Zufall: ein Verwandter hatte ihr einen Bericht über die Huldigungsfeierlichkeiten (1841) aufgetragen, und sein Erfolg führte sie auf die Bahn, die sie fast 50 Jahre lang mit wachsender Anerkennung schritt. Ihr erster Roman („Clementine" 1842) ist der übliche Anfängerroman des Jungen Deutschland: lauter Tendenz, hier gegen die Konvenienzehe, die (ein neuerdings oft wiederholtes Deklamationsthema) der schlimmsten Preisgebung gleichgestellt wird. Aber bald treten persönliche Erlebnisse an die Stelle der allgemeinen Bekenntnisse. Sie liebte ihren Vetter, den Politiker Heinrich Simon (1805—1860). Aber der feurige

Idealist, der seine Hoffnung auf die preußische Führung Deutschlands auch im Schweizer Exil aufrecht hielt, blieb gegen die kühle, klare, kluge Verwandte gleichgültig und verliebte sich in — Ida Hahn-Hahn. Das gab der Nebenbuhlerin Anlaß zu dem satirischen Roman „Diogena" (1847), der auch in Gutzkows „Rittern vom Geist" eine Rolle spielt. Zwei Geistesrichtungen schieden sich, beide aus dem revolutionären Bedürfnis nach einer neuen Welt geboren: gegen den geistigen Epikureismus einer nach neuen Schönheiten lüsternen Aristokratie des Geistes empörte sich die praktische Menschenfreundlichkeit einer nach neuen sittlichen Idealen strebenden Demokratin. In dieser Stimmung aufgeregt im Innersten, in der sie alles gesammelt hatte, was sie an Liebeskraft besaß, traf sie (1847) auf einer jener unvermeidlichen Reisen nach Italien den lebhaften, rührigen, liberalen Schriftsteller Adolf Stahr (1805—1876). Auch er ist eine typische Figur mit seinem vom Publikum dankbar aufgenommenen Talent, streng wissenschaftliche Forschungen anderer zu bequemer Nachtisch-Lektüre herzurichten. Man hat viel über das „zweiköpfige Tintentier" und ihre gegenseitigen Zitierungen gespottet; aber wenn sie prätentiöser auftraten als das Ehepaar Mundt oder das Ehepaar Schücking, so bedenke man doch auch, daß der Roman ihres Lebens, so ganz im Stil der Zeitforderungen, ihnen darauf einen gewissen Anspruch gab: eine geistreiche Schriftstellerin, getaufte Jüdin, erobert nach unglücklicher Liebe zu einem Politiker, der eine schöne Dichterin vorzieht, einen ästhetisch feingebildeten Mann, der sich ihr zuliebe von seiner ersten Gattin scheiden läßt, und lebt mit ihm fast 30 Jahre in glücklichster Gemeinschaft!

Viel von ihren Lebenserfahrungen ging in den Roman „Prinz Louis Ferdinand" (1849) über, einen Beichtroman wie Gutzkows „Seraphine", aber von ganz anderer Gestaltungskraft: der preußische Held wird von Rahel heimlich geliebt, in der er aber nur die geistreiche Prophetin und kluge Ratgeberin sieht. Bald beginnt dann eine unausgesetzte Produktion, technisch in beständiger Arbeit fortschreitend bis zu ihrem letzten großen Roman („Die Familie Darner", 1887), sprachlich von Anfang an durch klare Bestimmtheit vor den geistreichen Verflossenheiten ihrer männlichen Nebenbuhler hervorstechend. Kalt und nüchtern bleibt sie immer; aber die Kraft, mit der sie ihre Herzenssache vertrat, die Heranbildung der „neuen Frau" nicht durch ästhetische Verhimmelung, sondern durch praktische Schulung, die Energie, mit der sie ihre Prinzipien auch im Leben vertrat, haben ihr eine Bedeutung geschaffen, die der bloß klugen Schriftstellerin sonst nicht zukam; den spezifischen „Frauenroman" hat für Deutschland doch erst Fanny Lewald geschaffen.

Ein Epigone der jungdeutschen Schule ist Max Waldau (1825—1855), eigentlich Georg Spiller von Hauenschild aus Breslau, dessen beide Reflexions-

romane „Nach der Natur“ (1847—1848) und „Aus der Junkerwelt“ (1850) in ihrer zerfahrenen Komposition und in ihrer Überladung mit Gedankenballast sich nicht über die Produkte jener Schule erheben, während doch die helläugige Analyse einer „Zimmerphysiognomik“, die individuelle Auffassung einer atmosphärischen Stimmung („der Himmel hatte eine widerliche, konfiszible Physiognomie voller schielender Lichter“) an die Virtuosität moderner Koloristen erinnert. Seine Dichtungen („Ein Elfentraum“ 1846, „Blätter im Winde“ 1847, „Kanzonen“ 1848, „Cordula“ 1851), in der äußern Form vollendet, aber ohne innere Einheit, zeigen ihn durchaus als talentvollen Schüler Byrons und Heines, als entschiedenen (besonders auch von den Freireligiösen bewunderten) Gesinnungsgenossen der Jungdeutschen, mit denen er auch die Sympathie für Jean Paul teilt.

Es ist endlich nochmals an Georg Büchner (1813—1837) zu erinnern, der von einem anderen Boden aus dem Jungen Deutschland entgegenkam: es war kein Zufall, daß er sich für die Veröffentlichung von „Dantons Tod“ gerade an Gutzkow wandte — das einzige Talent, das Gutzkow auf seiner an kritischen Totschlägen reichen Laufbahn erfolgreich aus der Taufe gehoben hat. Die Art, wie auch ihm die Tendenz zur Muse wird, die herausfordernde Betonung des Materiellen, die Vertiefung in psychologische Entwickelungsprozesse („Lenz“) machen ihn zu der Brücke zwischen den „Giganten“ von der Manier Grabbes und den neuen „Titanen“ des Jungen Deutschland.

Gegen diese „Titanen“ richtete sich aber die Polemik des anderen, konservativ gesinnten Seitentriebes des Jungen Deutschland. Max Stirner und sein Kreis werden mit feindlicher Satire abgemalt in dem nicht talentlosen Roman „Moderne Titanen“ (1850) Robert Gisekes (1827—1890). Positiver wirkte den „Freien“ George Hesekiel (1819—1874) entgegen, ein strenger preußischer Legitimist und überzeugter Protestant, der aber doch in seiner Lebenshaltung von den Dogmen des Jungen Deutschland beeinflußt blieb: sein Bedürfnis, großartig aufzutreten, ein „großes Haus“ auf Schulden aufzubauen, erwächst aus der gleichen Gedankenrichtung, der die Helden in Gutzkows Roman ihre sonderbare Färbung verdanken. Und wenn er seine Bücher ohne Disposition, ohne Feilen, ja ohne Korrektur hintereinanderweg am Schreibtisch hinwarf und das fertige Blatt mit dem Daumen auf den Boden knipste, wo seine Tochter Ludovica (1847—1889), später selbst eine produktive Fortsetzerin der väterlichen Tätigkeit, sie auffammelte und ordnete, so wird man auch in dieser gesucht genialen, nachlässigen Manier den aphoristischen Geist der Jungdeutschen nicht verkennen. Seine historischen Romane und die „Gedichte eines Royalisten“ (1841) sind verschollen; lebendig blieb sein hervorragendstes Werk, die beste Biographie Bismarcks: das „Buch vom

Grafen Bismarck" (1868). — Der typische Repräsentant aber dieses polemischen Seitentriebs vom Jungen Deutschland ist Alexander Freiherr v. Ungern-Sternberg (1806—1868: als Schriftsteller nannte er sich nur A. v. Sternberg), ein Esthländer, der sich in den Geist der preußischen Aristokratie mit jenem Fanatismus einlebte, der für die Emigranten so oft charakteristisch ist. Seine Novelle „Die Zerrissenen" (1832) gab gemeinsam mit dem Roman „Die Zerrissenen" (1838) des in sozialen Tendenzromanen fruchtbaren Ernst Willkomm (1810—1886) dem Groll gegen die anspruchsvolle Unklarheit und kosmopolitische Überhebung der jungdeutschen Romanhelden einen lange begehrten Ausdruck. Die neuen Schlagworte wurden nun unaufhörlich angewandt, bis es für die jüngsten Titanen ein heißersehnter Ehrentitel ward, ein „Zerrissener" zu heißen. Man wäre aber versucht, dem Erfinder selbst das Wort zuzuwerfen. Geistreich, aber unstet trieb sich Sternberg bald auf den schlüpfrigen Pfaden lüsterner Novellendichtung umher, bald spielte er den richtigen „Kreuzritter". Den Jungdeutschen lernte er die Manier des satirischen Porträtromans ab und blieb dabei ein Schüler E. Th. A. Hoffmanns — eine Mischung von Dandy und Roué, von Soldschreiber und Tendenzpoet, wie sie eben nur in der Zerrissenheit des „Vormärz" gedeihen konnte.

Eine eigenartige Stellung nimmt noch ein Dichter ein, dessen Verwandtschaft zum Jungen Deutschland durch andere Einflüsse verdunkelt wird, ohne doch je ausgelöscht zu werden. Friedrich Halm (1806—1871) hat sich selbst charakterisiert mit den Worten:

> Verstandeshelle ohne Herzensglut,
> Glut ohne Einsicht sind's, die uns verdammen.

Auch er ist ein Zerrissener. Leidenschaftliche Sinnlichkeit und eiskalte Berechnung liegen wie ein Löwe und ein Tiger im gleichen Käfig nebeneinander in seinem Herzen wie in seinen Stücken. Eligius Franz Josef Reichsfreiherr von Münch-Bellinghausen, der diesen spanisch-stolzen Namen unter dem Pseudonym „Friedrich Halm" verbarg wie der Graf Auersperg den seinen unter dem ähnlichen „Anastasius Grün" — nach seiner Herkunft und angeborenen Art gehörte er in die alten patriotisch-dilettantischen Kreise des österreichischen Adels; bei Zedlitz etwa wäre da sein Platz gewesen. Und in der Tat hat er die Vorliebe der altösterreichischen Adels- und Beamtenkreise für spanische oder doch südländisch-romantische Stoffe stets bewahrt. Aber der Krakauer Beamtensohn wurde von Michael Enk von der Burg (1788—1843), einem melancholischen Spätling josefinischen Mönchtums und geistreich-sinnigen Didaktiker („Über den Umgang mit sich selbst" 1829, „Über die Beurteilung anderer" 1835), in andere Bildungskreise eingeführt; er studierte in Wien

und trat hier jungen Dichtern anderer Richtung nahe. Die Strömungen der Zeit kamen an ihn näher heran als an Grillparzer oder Raimund, weil sein kälteres Herz weniger von dem warmen Beharrungsgefühl dieser Altösterreicher ausgefüllt war; aber er vermochte mit ihnen nur verstandesgemäß zu rechnen. So entstanden nun seine Trauerspiele, jedes die kalkulatorisch genaue Dramatisierung eines Zeitgedankens, und jedes durch die fremdäußerliche Auffassung seine Karikatur. Die Frau, verkündeten die Jungdeutschen, soll nicht länger das Spielzeug des Mannes sein — und Halm ging hin und schrieb „Griseldis" (1837), dieses „antipoetische Stück", wie Vilmar es nannte, worin ein gewissenloser Ritter aus vermeintlichem Ehrbegriff seine treue liebende Gattin fünf Akte lang quält, um am Schluß zu hören, daß man so nicht mit Frauenherzen spielen dürfe. Die Jungdeutschen machen das Gold, wie einst schon das Altertum, zum Symbol der niedrigen, verderblichen Wünsche, zum Symbol des verhängnisvollen Besitzes; Halm schreibt sein (neben dem Lustspiel „Verbot und Befehl" immer noch bestes) Stück, den „Adepten" (1838), und verdirbt das schöne Thema, daß der nach Gold hungernde Alchemist von seinem Gold in den Abgrund gezogen wird — „wenn sie den Stein der Weisen hätten, der Weise mangelte dem Stein!" — durch eine Wiederholung des Motivs der duldenden, verstoßenen Frau, durch schulmeisterlich-verständige Monologe des Helden, durch die greulich-unwahre Figur eines auf gut Claurensch „sinnig-minnigen" Naturkindes Anneli. Die Jungdeutschen wollen heraus aus der Überbildung in natürlichere Verhältnisse, wo menschliche Gefühle einen unverfälschten Ausdruck finden; und Halm zimmert seine Kontrast-Komödie vom „Sohn der Wildnis (1842) zurecht, in der ein Tektosagenhäuptling, wie aus einem Bilderbogen ausgeschnitten, und eine zierlich-französische Bürgerstochter des alten Massilia den Abstand der Kulturverhältnisse durch gegenseitige Erziehung überbrücken und zu den eine ganze Generation sentimentaler Zuhörer beglückenden Versen gelangen:

Zwei Seelen und ein Gedanke,
Zwei Herzen und ein Schlag!

Endlich aber kam (1857) Halms größte Sünde: der „Fechter von Ravenna". Hier wird das Thema vom neu zu erweckenden Gemeingefühl der Deutschen, das Wienbarg so feurig verkündet hatte, zu einem Gladiatorspiel mißbraucht, bei dem Thumelicus, Thusneldens entarteter Sohn, nach der Melodie des „Preußenliedes" wörtlich ausruft: „Ich bin ein Römer, will ein Römer sein!" Es lag eine Vergeltung darin, daß Halm seine früheren großen dramatischen Erfolge bei diesem Stück mit harten Kämpfen und Angriffen bezahlen mußte; man warf ihm vor, er habe den „Fechter" einem armseligen Reimer, dem

Schulmeister Bacherl, gestohlen. Halm ist allerdings immer in der Ausbeutung fremder Stoffe und Entwürfe unbedenklich gewesen und einiges scheint er wirklich aus jenem Versifex entlehnt zu haben.

Aber er verstand zu wirken. Er machte seine Karriere als Dichter wie als Beamter. Grillparzer bewarb sich um die Leitung der Hofbibliothek — Halm erhielt sie. Grillparzer hat die Kränkung nie verwunden. Noch bei Halms Tod grollte er:

Du bist mir in allem zuvorgekommen —
Selbst im Tod, den ich für mich in Anspruch genommen!

Grillparzers Lustspiel lehnte das Publikum heftig ab. Aber Halms lüsternes „Wildfeuer“ (1864) fand lebhaften Beifall, der der viel geistreicheren Komödie in spanischer Manier „Verbot und Befehl“ (1857) allerdings vorenthalten blieb.

Im Gegensatz zu diesen Dramen, in denen berechnende Lüsternheit und zerfließende Sentimentalität wie bei Kotzebue und Clauren sich umarmen, sind Halms Erzählungen (aus dem Nachlaß herausgegeben 1872) knapp und kräftig, weil der talentvolle Nachempfinder sich hier Heinrich v. Kleist zum Muster nahm. Freilich in einem Punkte nicht. Jene großartige Erfassung einer Volksindividualität, die dem Dichter der „Hermannsschlacht“ gelang, blieb Halm versagt wie allen Jungdeutschen. Grabbe hatte auf sie losgesteuert, sie sich aber durch pointierte Einzelcharakteristik verdorben; sie kam wieder von da, wo Kleist sie gefunden hatte: auch in der Literatur begann Brandenburg-Preußen die Vormacht der Entwickelung zu werden.

Sechstes Kapitel: Volkstum

Den Preußen Immermann sahen wir aus langer romantischer Verkennung der Wirklichkeit zur poetischen Erfassung lebendigen Volkstums sich durchringen. Gleichzeitig mit ihm fühlte sich Jeremias Gotthelf von dem ästhetischen Reiz echten Bauerntums, von dem historisch gefestigten Stil der Altberner gefangen. Beide aber hefteten den Blick nur auf das Volkstum der Gegenwart: W. Scotts große historische Perspektive fehlte. Sie galt es mit der Erfassung des Volkslebens zu vereinen, und der Weg stand offen zu der Entwickelung, die von Wilibald Alexis zu seinem Schüler und Gegner Fontane führte.

Ich glaube nicht, daß mich der Lokalpatriotismus ungerecht macht, wenn ich Wilibald Alexis (1798—1871) hoch über seine zahlreichen Mitbewerber um den Kranz der Epik stelle. Wilhelm Häring — denn auch er wie Sealsfield und Gotthelf trennte seinen bürgerlichen Namen von dem künstlerischen — ist Holteis spezieller Landsmann; aber der Sohn Breslaus entstammt (was zwar neuerdings angezweifelt worden ist) zugleich einer alten Familie hugenottischer Refugiés, und er kam früh nach Berlin. Wie Holtei hatte er mancherlei Schicksale durchzumachen; teilte er doch mit seinem großen Zeitgenossen Balzac (1799—1850) sogar die Freude an kaufmännischen Unternehmungen. Hauffs kurze Laufbahn schloß mit der Redaktion des Stuttgarter „Morgenblattes"; die lange Tätigkeit von Alexis begann gleich mit der Leitung von Zeitschriften: seit 1830 redigierte er den Goethe und der Romantik über Gebühr verhaßten „Freimütigen", ein Blatt voll nüchterner und zuweilen philiströser, aber keineswegs unverständiger Kritik. Alexis gab aber die Redaktion bald auf, freilich nur, um später wieder die der „Vossischen Zeitung" zu übernehmen. Sein ziemlich zahmer Liberalismus zog ihm von Friedrich Wilhelm IV. ein eigenhändiges strafendes Billet zu, was Herwegh zu dem Epigramm reizte:

> Unser gnädigster Herr, seht, welch ein Freund des Pikanten:
> Mit Höchsteigener Hand salzt er die Häringe ein!

Als der Dichter in Ruhe die Ergebnisse seiner Tätigkeit genießen wollte, gönnte ihm das Schicksal nicht das glückliche Alter Holteis; ein schweres Leiden überfiel ihn in seiner idyllischen Zurückgezogenheit in Arnstadt in Thüringen und raubte ihm Bewegung und Gedächtnis. Nach elf Jahren bitteren Leidens ist er am 16. Dezember 1871 gestorben.

Alexis' Kritiken und Biographien, seine zum Teil nicht schlecht geratenen Novellen und seine Dichtungen sind vergessen; nur „Friderikus Rex, unser

König und Herr" hat eine gewisse Volkstümlichkeit behauptet. Seine Sammlung interessanter Kriminalgeschichten in dem mit Chamissos Freunde Hitzig geleiteten „Neuen Pitaval" (seit 1842) hat eine symptomatische Bedeutung als Vorläufer der neuen Kriminalnovelle, die dann besonders der Politiker und Jurist J. D. H. Temme (1798—1881) mit unermüdlichem Eifer angebaut hat; aber literarisch zählen sie nicht. Selbst Alexis' früheste Romane, die W. Scotts Art bis zur Täuschung des Publikums kopierten („Walladmor" 1823, „Schloß Avalon" 1827), sind nur eben zu erwähnen. Aber zu immer größerer Anerkennung gerade in neuester Zeit hoben sich seine historischen Romane aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte.

Von all den zahllosen Nachahmern Walter Scotts war es noch keinem in den Sinn gekommen, von dem großen Schotten in der Gesamtauffassung zu lernen. Das Detail sah man ihm ab: Auswahl kulturhistorisch interessanter Momente, reiche Ausstattung mit historisch genauem Kostüm, gelegentliche Einmischung von Archaismen, Sprüchen, Liedern. Aber das war doch alles für den großen „schottischen Zauberer" nur Mittel zum Zweck; die Hauptsache blieb ihm, eine heroische Biographie seines geliebten Vaterlandes zu geben. Das hat aber aus seinen Romanen erst Wilibald Alexis herausgefühlt; und aus diesem Verständnis erwuchs ihm die große Konzeption einer dichterischen Biographie Preußens. Er hat dann seinerseits mehrfach Nachahmung gefunden; so bei Hermann von Schmid (1815—1880) mit seinen lebendigen Romanen aus der bayerischen Geschichte. Die Hansestädte, die welfischen Lande, das Elsaß verdienten wohl einen analogen Versuch.

Wilibald Alexis setzte mit einem Gipfelpunkt preußischer Geschichte ein: mit der Zeit Friedrichs des Großen in dem Roman „Cabanis" (1832). Familienerinnerungen sind in der Schilderung der Refugié-Familie verwertet — wieder ein günstiges Moment, das er mit seinem großen Vorbild Walter Scott teilt. Schon hier hält Wilibald Alexis sich von allerlei Schönfärberei fern und gibt den wirklichen Alten Fritz, nicht eine melodramatische Figur im Stil des Napoleonkultus; der König erscheint plötzlich unter den Soldaten und spricht mit ihnen, wie er es wirklich tat, und es fällt kein pathetisches Wort. Aber manche Schwere des Stils, überflüssige Episoden, zu viel indirekte Berichte zeigen eine von dem Dichter übrigens nie vollständig überwundene Unbehilflichkeit. Es folgen „Der Roland von Berlin" (1840) mit prächtig anschaulichen Bildern aus dem Leben der mittelalterlichen Junker und Philister: „Der falsche Woldemar" (1842) und dann die drei besten Stücke: „Die Hosen des Herrn von Bredow" (mit dem „Werwolf", 1846—1848), „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" (1852) und „Isegrimm" (1854), Reformation und Napoleonische Zeit; endlich, ein schwächerer Nachzügler, „Dorothe" (1856) mit

dem Großen Kurfürsten. Die Hohenzollern-Porträts dieser Romane übertreffen an historischer Ähnlichkeit die Habsburger in Grillparzers Dramen; nirgends aber ist ein Buch um sie nur herumgeschrieben: der eigentliche Held ist das brandenburgisch-preußische Volk. Und als echter Historiker geht Wilibald Alexis liebevoll auf den Boden ein, dem diese große Volksindividualität entsprossen ist. Die Poesie der märkischen Landschaft hat er entdeckt — wobei der Berliner Gutzkow, der Wortführer der neuen Literatur, ihm doktrinären Widerstand entgegenwarf —, eine stille, ernste Poesie der hohen Kiefern und stillen Seen. Hier wächst ein ernstes kräftiges Volk auf, zum Erobern geschaffen und zum Festhalten. Der trotzige Bürgermeister des alten Berlin, der dem Kurfürsten nicht dienen will, ehe der steinerne Roland durch die Straßen wandert, und Kurfürst Joachim, der sich gegen Luther und die neue Zeit wehrt — sie sind von einem Blute; der Große Kurfürst, Idealist und Realpolitiker zugleich, und die Kämpfer der Freiheitskriege — sie sind Kinder der gleichen Mutter. Dieser Boden schenkt nichts; entrissen muß ihm alles werden, sogar die Poesie; ist aber die Kiefer emporgeschossen aus dem dürren Erdreich, dann hält sie mit starken Wurzeln den Boden fest, in dem sie sich zur Höhe aufgerungen. Da entsteht kein Volk von leichtlebigen Sängern; ihr Blut fließt schwer, und ihr Witz kann grimmig werden wie der in der Not des Vaterlandes verbitterte „Isegrimm". Ergeben sie sich aber einmal der Verführung, dann sind sie verloren, wie Alt-Berlin in seinem lockern Leben, wie das Berlin vor 1806 in der Frivolität seiner vom Hof und vom Ausland verdorbenen Sitten. So erhält besonders „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" zugleich eine nationalpädagogische Tendenz.

Es ist die große Wahrhaftigkeit, die Alexis geholfen hat. Durch sie wurde er, der unter den bedeutenderen Romanschriftstellern seiner Zeit vielleicht der schlechteste Erzähler war, ihr größter Epiker. Neben Jeremias Gotthelf ist er der einzige in diesem von Erzählungen überschwemmten Zeitraum, dem man etwas von homerischer Größe nachrühmen darf: nur liegt es bei ihm in der Gesamtauffassung, bei dem Schweizer im Stil.

Aber nicht ihn hat die Nachwelt neben Jeremias Gotthelf gestellt, sondern in unaufhörlich wiederholten Vergleichen einen andern Schilderer des weniger historisch als sozial bedingten Volkstums: den eigentlichen Begründer der Dorfgeschichte, dieses bezeichnendsten Symptomes der volkstümlichen Tendenzen in der Literatur.

Berthold Auerbach (1812—1882) aus Nordstetten im württembergischen Schwarzwald ist die leibhafte Verkörperung jenes Bedürfnisses nach unmittelbarer, greifbarer Wirksamkeit, das diesen Zeitraum kennzeichnet. Durch und durch ist er eine „mündliche Natur", und immer muß man dies im Auge be-

halten, wenn man ihn richtig beurteilen will. Der kleine rundliche Herr mit den frischen Augen in dem vollen, von weißem Haar bedeckten Gesicht war ein leidenschaftlicher Sprecher, aber auch ein williger und dankbarer Zuhörer. Das Wort hatte für ihn ganz andere Bedeutung als für uns verschlossene Deutsche von heut; es war ihm etwas Lebendiges, ein Fund, ein Geschenk. Sobald ein Grasfink oder eine Glockenblume ihm etwas Neues mitgeteilt hatten, mußte er es der Welt verkünden; und er durfte die schönen Worte schreiben: „Alles Lebende erschien mir immer so neu als heilig." Deshalb hatte er immer etwas zu erzählen — soviel, daß er kein guter Erzähler blieb. Gleich war er mit seinen Figuren auf du und du: vertrauten ihm Barfüßele und Waldfried ihre Erlebnisse und Gedanken an, so konnte er kein stummer Zuhörer bleiben und gab das Seinige dazu. So entwickelte sich eine Redelust, die schließlich zur Redeseligkeit entartete — bei den Figuren wie bei dem Dichter selbst, der seiner Freude an Volksreden und Triumphen gern die Zügel schießen ließ.

Schon diese freundschaftliche Stellung zu den eigenen Gestalten unterscheidet Auerbach von dem Jungen Deutschland, das der Jüngling (1836) in offener Fehde angriff. Ihm waren seine Bauern und seine Denker Freunde; gerade so gut wie die lebendigen Freunde mußten sie ihm helfen, die großen Fragen zu lösen, die ihn beunruhigten, mußten mit ihm über Religion und Kunst, über Deutschtum und Judentum grübeln. Er stand nicht wie die jungdeutschen „Geistesjunker" vornehm über seinen Gestalten. Jene waren vor allem Individualisten; er empfand sich allezeit, und mit lebhaftem Glücksgefühl, als einen Teil großer Gemeinschaften. In ihnen zu wirken hieß ihm leben. Deshalb bildete er, wo er auch lebte, den Mittelpunkt geistig angeregter Kreise.

In einer Zeit, in der das literarische Leben Deutschlands mehr denn je „atomisiert" war und ein Kampf aller gegen alle die ästhetischen wie die menschlichen Lebensbedingungen der Schriftsteller untergrub, war Auerbach der einzige, der nach allen Seiten Verbindungen anknüpfte und unterhielt. Nur in München gab es einen in fröhlicher Gemeinschaft lebenden Dichterkreis; sonst aber hatten die Otto Ludwig und Gottfried Keller (die beide er „entdecken" half), die Friedrich Spielhagen und Hermann Kurz vielfältig nur durch Auerbach Beziehungen zu der Schriftstellerwelt außerhalb ihres nächsten Bezirkes. Diese Tätigkeit des unermüdlich „menschenfreudigen" Mannes bildet nicht sein geringstes Verdienst. Denn ebenso vermittelte er auch zwischen dem Parlament und der Presse, brachte die Höfe von Berlin und Karlsruhe mit der Literatur, und das Volk (durch seinen Hebel nachahmenden Kalender „Der Gevattersmann", 1845—1848) mit der Bildung des Tages in Berührung.

Drake schickte ihm das Modell der Viktoria von der Berliner Siegessäule: „Hier hast du mein Barfüßele!“ und Maurus Jokai übersetzte einen seiner Romane. Man klagte über seine Eitelkeit; aber diese kindliche Freude an sich selbst war in den Tagen der Gutzkow und Wagner fast Bescheidenheit zu nennen. Und er durfte sich seines Lebens freuen, das ihn in raschem Aufstieg zum populärsten Autor seines geliebten Volkes machte. Dann kam der Antisemitismus und brach dem Mann, der sich immer als Deutscher und als Jude zugleich gefühlt hatte und fühlen durfte, das Herz. Noch starb er als gefeierter Mann, und zwei Minister folgten dem Sarg im Auftrag ihrer Regierungen — für einen deutschen Dichter eine fast unerhörte Auszeichnung. Seitdem aber ging man mit merkwürdiger Schnelligkeit über ihn zur Tagesordnung über, und jedermann glaubt heute, über den Autor der „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ hochmütig wegsehen zu dürfen.

Als sie erschienen (1843—1854), wirkten sie wie eine Offenbarung und riefen eine starke Nachfolge hervor. Zwar der treffliche Josef Rank (1816—1896: „Aus dem Böhmerwalde“ 1843) war von Auerbach unabhängig; aber der philosophische Dichter Melchior Meyr (1810—1871) eröffnete mit seinen „Erzählungen aus dem Ries“ (1856) eine langandauernde Flut von Übersetzungen der Schwarzwälder Dorfgeschichten in das Lokalkolorit verschiedener Landschaften. Der Gegensatz zu den verstiegenen Adels- und Künstlerromanen der Jungdeutschen tat es nicht allein; wohl aber kamen sie dem Verlangen der Zeit nach Einheit, nach Überwindung der Zersplitterung entgegen. Jeremias Gotthelfs derb naturalistische Darstellung vertiefte noch die Kluft zwischen den „Gebildeten“ und dem „Volk“; Auerbachs stilisierte Art näherte die einfachen Leute dem Bildungsniveau seiner Leser. Vielleicht übertrieb er die sentenziöse Neigung, die in den Bauern seiner Heimat unzweifelhaft herrscht, und vielleicht näherte er die Bildungskämpfe des Dorfschulmeisters zu sehr den eigenen — aber um so stärker trat dem Leser die Empfindung der inneren Verwandtschaft entgegen und beglückte ihn.

Deshalb wirkten auch seine Romane soviel weniger. Er begann mit „Denkerromanen“ in der Art der König, O. Müller und so vieler anderer Spezialisten („Spinoza“, 1837); er kam zu großen Zeitromanen in der Manier Gutzkows („Auf der Höhe“, 1865; „Das Landhaus am Rhein“, 1869). Die Technik ist besser als in den „Rittern vom Geist“, der Stil unendlich reiner, die Gespräche sind geistreicher, aber in Fragen des Zeit- oder Lokalkolorits bleibt er weit zurück. Die strenge Konzentration, die glänzende Vergegenwärtigung in den besten Dorfgeschichten, vor allem dem meisterlichen „Diethelm von Buchenberg“, weicht einer behaglichen Spaziertechnik und einer ganz konventionellen Zeichnung hergebrachter Typen in unglücklicher Nachahmung

des „Wilhelm Meister“. Die Handlung ist immer groß und einfach gedacht: Erziehungsromane im Sinne Goethes sind alle Romane Auerbachs.

Ganz vortrefflich sind dagegen seine Volkserzählungen (in Auswahl gesammelt in dem Buch „Zur guten Stunde“, 1872, 1875, das als eines der ersten würdig ausgestatteten Familienbücher neueren Stils mit Bildern von Menzel und Meyerheim erschien). Hier hat der leidenschaftliche Reichsfreund für die Anfreundung des „großdeutschen“ Süddeutschlands an Preußen mehr getan als mancher berühmte Politiker. Als Dramatiker mußte er scheitern: er war nicht dazu geschaffen, fremde Figuren ungestört sich aussprechen und ausleben zu lassen.

Auerbach hielt gute Freundschaft mit seinen Altersgenossen Hermann Kurz und Otto Ludwig, die beide die Dorfgeschichte anders als er auffaßten, beide aber von ihm beeinflußt wurden. Er hat auch einem andern Meister der Volkserzählungen freundlich die Hände geboten, der, älter als er, doch in seiner literarischen Wirksamkeit Auerbachs Auftreten und Erfolge voraussetzt.

Fritz Reuter (1810—1874) ist mehr ein Opfer als ein Typus der Zerrissenheit, die diese Epoche so heiß bemüht war zu überwinden. Der Sohn der kleinen Ackerbaustadt Stavenhagen hat überall unter seinen „Vorgesetzten“ zu leiden gehabt. Mit patriarchalischer Autorität herrschte über seine Jugend der Vater, der rührige und tüchtige Bürgermeister, dessen Macht durch das fahrige und haltlose Wesen des Jünglings noch gesteigert wurde. Unbehagliche Familienverhältnisse brachen diesen Beziehungen noch den Kitt natürlicher Anhänglichkeit aus: die Mutter war beständig bettlägerig, der Vater lebte daneben in einer zweiten wilden Ehe. Der Gymnasiast mit dem scheuen Gesichtsausdruck und dem ordinär geformten Kinn, das später der Bart wohltätig verdeckte, der Student in Rostock und Jena versprach nicht viel, und schlimme Berichte über sein wüstes Leben vergrößerten die Entfernung der Herzen von Vater und Sohn. Und nun geriet der gutmütige, idealistisch angelegte, aber steuer- und ziellose Student in die Burschenschaft und ward von der Demagogenhetze nach dem Frankfurter Attentat fast am schwersten betroffen. Nach einer Untersuchungshaft, die durch die Grausamkeit des Untersuchungsrichters Dambach zu einer langen Folter wurde, ward der wahrhaftig nicht staatsgefährliche Träumer (1834) wegen „Konat zum Hochverrat“ zum Tode verurteilt — zum Tode wegen Tragens schwarzrotgoldener Bänder und Absingens revolutionärer Lieder! Auch die Begnadigung zu 30 Jahren Festung gehört noch immer zu den größten Ungeheuerlichkeiten der staatlichen Inquisition in jenen Tagen einer „weisen und gerechten Regierung“, um so mehr, als Preußen den Mecklenburger wegen seiner in Jena begangenen „Verbrechen“ so furchtbar hart strafte. Trotz den Reklamierungen seiner heimischen

Regierung schleppte die preußische Justiz den Armen auf den Festungen Silberberg, Glogau, Magdeburg (wo er am schlimmsten gequält wurde) und Graudenz umher, bis ihn endlich der Großherzog zur milden patriarchalischen Haft in Dömitz ausgeliefert erhielt. Nach dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. entließ ihn sein Landesherr aus dem Gefängnis — eine hochherzige Verletzung seiner Verpflichtung, die preußische Begnadigung abzuwarten, für die das deutsche Volk dem kleinen „Tyrannen" in Schwerin ein dankbares Andenken bewahren sollte.

Aber Reuters Leben schien für immer zerstört. Er hatte auf der Festung allerlei Studien getrieben, juristische, kameralistische, gezeichnet und gemalt, aber nichts recht gelernt — wo sollte Stimmung und Sammlung herkommen? Er hatte sich in seiner Verzweiflung dem Trunk ergeben, dem er schon in Jena geneigt war, und dies wuchs sich jetzt zu einer unüberwindlichen Krankheit aus. Haltlos irrte er umher, versuchte sich als Ökonom (seine „Stromtid"), als Privatlehrer, als Journalist, alles mit geringem Erfolg. Doch dem Versinkenden ward unerwartete Rettung. Luise Kuntze, die Tochter eines Predigers, wagte es, ihr Leben mit dem des moralisch und gesellschaftlich schwankenden Mannes zu verbinden, der fast schon zu einem halb zynischen, halb elegisch-sentimentalen Lebensverfehler, wie sie der Zeitroman so oft malt, herabgesunken war. Ihr Beistand und noch mehr ihr Vertrauen hob ihn. Der Privatlehrer in Treptow an der Tollense hatte (1853) seine alte journalistische Übung im Erzählen und Reimen von Anekdoten benutzt, um eine Sammlung von „Läuschen und Rimels" (kleine Erzählungen und Reimereien) herauszugeben. Sie wurden mit ungeheuerem Jubel aufgenommen, wenn auch zunächst nur in der plattdeutschen Heimat. Sie taten in Mecklenburg und Pommern den Landwirten und Kleinstädtern denselben Dienst, den zehn Jahre früher in den Großstädten Norddeutschlands Auerbachs Dorfgeschichten geleistet hatten: sie versetzten die Leser in eine große Gemeinschaft. Ein Jahr vorher hatte der Dithmarsche Klaus Groth (1819—1899) seinen „Quickborn" (1852) erscheinen lassen. Es waren zarte lyrische Klänge von großer Weichheit und Reinheit, und Erzählungen, deren mild elegischer Humor, wie ihre Form, an den größten der deutschen Volkserzähler, Hebel, nicht zufällig erinnerten. Der lokalpatriotische Ton war stark angeschlagen, und das leidenschaftliche Heimatsgefühl der Nordalbingier hörte mit Entzücken, wie das angeblich so unmusikalische Holstein eine echtere und reinere Lyrik hervorbrachte, als seit langer Zeit vernommen war. Aber mundartliche Lyrik hatte es immer gegeben, und kleine Erzählungen im Dialekt waren nie ausgestorben. Reuter war kein Lyriker wie Klaus Groth; ihm fehlte das feine Ohr für die Stimmen der Natur, die Harmonie der Wiedergabe, die Ruhe der formvollendenden Ausarbei-

tung. Aber er gab, was die zarte Dichternatur nicht geben konnte: eine Fülle lebendiger Gestalten, mit knappen Zügen greifbar hingestellt. Man war entzückt, und Jochen Päsel mit seinen Gesellen und der Junker von Degen mit seinen Kameraden eroberten das plattdeutsche Sprachgebiet für Reuter.

Zwar fehlte es nicht an Opposition. Zwischen Klaus Groth und Fritz Reuter entbrannte ein von ihren Anhängern nicht ohne Bitterkeit geführter Streit. Die „Gebildeten" standen zunächst bei dem Verfasser des Quickborn; so Friedrich Eggers (1819—1872) aus Rostock, der Kunsthistoriker und Ästhetiker, der selbst plattdeutsch dichtete („Tremsen", herausgegeben von seinem Bruder 1875), der originelle Held von Wilbrandts humoristischer Novelle „Fridolins heimliche Ehe", und besonders Karl Müllenhoff (1818—1884) aus Marne in Dithmarschen, der große Gelehrte, der mit gewaltig nachschaffender wissenschaftlicher Phantasie die Entstehung der germanischen Nation aus dem Dunkel der Urzeit heraushob und jeden nachhallenden Ton ursprünglich germanischer Art mit leidenschaftlichem Anteil begrüßte. Der Kampf heftete sich zunächst an äußerliche Fragen, oder die doch so schienen. Fritz Reuters Sprache war unrein; großenteils waren seine Sätze aus dem Hochdeutschen in das Plattdeutsche erst zurückübersetzt; seine Verse waren gewaltsam bis zur Mißhandlung des Sprachstoffs. (Doch meinen genaue Kenner, wenigstens wo er seine Figuren sprechen lasse, würde in echt plattdeutscher Prägung geredet.) Auch Klaus Groth hat nicht, wie J. P. Hebel oder wie der gleich ausgezeichnete österreichische Dialektdichter Franz Stelzhamer (1802—1874), Adalbert Stifters Freund, voll aus der Mundart herausgedichtet; auch bei ihm wie bei seinem Vorbild, dem großen Schotten Burns, gehen Flexion und Syntax noch merkbar durch das Sieb der Schriftsprache. Aber immerhin war bei ihm, in der Lyrik vor allem, die Grundlage niederdeutsch — bei Reuter noch nicht; er kleidete hochdeutschen Stil in mundartliche Wörter um, wie etwa Hoffmann von Fallersleben bei seinen zahlreichen Versuchen in allemannischem, schlesischem oder auch „rotwelschem" Dialekt. Mit Groth fühlten die gerade damals durch die dänische Bedrückung in ihren deutschen Gefühlen leidenschaftlich gesteigerten Patrioten der Nordseeprovinzen: was in ihrem Volk edel, zart, rein war, das hörten sie in diesen Versen. In Reuters Späßen fürchteten sie eine neue Erniedrigung des Niederdeutschen.

Wie aber der Kampf stand, bedeutete er an sich einen Sieg über die Jungdeutschen. Wie lange war es her, daß Wienbarg die Beseitigung des Plattdeutschen für allen literarischen Gebrauch gefordert hatte, selbst doch ein Holsteiner und ein glühender Patriot? Das war jetzt abgetan. Der kosmopolitische Bildungsdünkel wich überall dem Verlangen der Stämme, als selbständige Glieder des deutschen Volkstums anerkannt zu werden.

Fritz Reuter ließ sich die Gegnerschaft nicht zu sehr anfechten. Er setzte seine Anekdotenerzählungen (1855—1856) in einem „Unterhaltungsblatt“ fort und ging dann mutig zu größeren Erzählungen über. Von Klaus Groth hat er viel gelernt, mehr doch durch eigene Schulung. Die Hauptsache tat die zunehmende innere und äußere Festigung, die sich schon durch seinen Ortswechsel (1856—1863 Neubrandenburg, seitdem Eisenach) bekundete. Es soll nicht geleugnet werden, daß ein gewisser anekdotischer Zug auch seinen größten Schöpfungen vielfach anhaftet, wie übrigens auch denen seines Meisters Dickens, von dem er die liebevoll-ironische Behandlung der Figuren und die scherzhaft-philosophischen Exkurse nach altenglischer Tradition übernommen hat. Namentlich die beiden „Reisebilder“ („De Reis' nah Belligen“ 1855 — „De Reis' nah Konstantinopel“ 1868) sind stellenweise nur ein lose verknüpftes Netz scherzhafter Episoden. Aber zuerst in der „Franzosentid“ (1859) erweiterte sich Reuters Darstellung zu einem Zeitbild. Noch immer machten sich komische Episoden für den ernsten Grundcharakter zu breit: während in dem prachtvollen Amtshauptmann Weber die patriotische Wut, in zahlreichen Gestalten die Bedrängnis zum Ausdruck kommt, durfte es nicht so behaglich ausgemalt werden, wie einer die ganze Nacht im Bett in der Stube herumfährt, um nicht betropft zu werden. Sonst aber kündigt sich schon hier an, was Reuters eigentliche Größe ausmacht: die kerngesunde Auffassung des Volkes. Nichts mehr von der sentimentalen Verhimmelung der unverdorbenen Landleute, nichts mehr von der superklugen Belehrung der ungebildeten Bauern. Kräftig und stark ist dies Volk, und es weiß zu lachen und zu weinen. Nicht aus einer gesuchten Mischung heraus, wie die Doktrin von der alleinseligmachenden Tragikomik heut gern fordert, sondern aus gereifter Anschauung erwuchs ihm die Erkenntnis, wie in diesem Volk das Tiefernste und das Lächerlichste ineinander übergehen, ohne jede Scheidung, die unsre Gefühlspedanterie so leicht in den „höheren Ständen“ zuwege bringt. Auch bei einem Begräbnis das Komische herausfühlen, auch bei einem Jubelfest ernst werden — wir haben es fast verlernt, das Volk nicht. Reuter fühlte es nach, und dadurch ward er der große Humorist, ja trotz Jean Paul, trotz Heine, trotz Anzengruber neben Gottfried Keller der größte Meister deutschen Humors. Die „Festungstid“ (1861) brachte den ernsten Grundzug unter einer Decke rührend-komischer Abenteuer schon straffer zum Ausdruck. Sentimental wird er nirgends, wie Silvio Pellico in dem berühmtesten Werk der Gefängnispoesie, in „Le mie prigioni“, es beständig ist, und wie es auch Dickens in den tragischen Szenen seiner Schuldhaftschilderungen gern wird. Aber wenn bei dem englischen Vorbild Reuters diese düsteren Momente in tollem Tanz sich mit Burlesken ablösen, umrankt bei Reuter der Humor nur wie Efeu die Stäbe des Kerker-

gitters, die uns immer gegenwärtig bleiben, schwarze Linien in den heitersten Himmel einzeichnend. — Einen weiteren Fortschritt bedeutete Reuters Hauptwerk, die „Stromtid" (1862—1864). Ganz Mecklenburg rückt hier vor: Adel, bürgerliche Emporkömmlinge, Landwirte, städtische Honoratioren, zweifelhafte Existenzen, die Geistlichkeit und die Kinderwelt; aber gleichsam als Verkörperung des niederdeutschen Volksgeistes faßt Bräsig in seiner Gestalt ihrer aller Grundzüge zusammen, altmodisches Wesen und Stolz auf vermeintliche Bildung, Langsamkeit und scharfen Verstand, eine behagliche Selbstzufriedenheit und goldenen Humor. Eine solche Gestalt war seit Heinrich v. Kleist keinem Deutschen gelungen: so vollsaftig, so rund, so individuell und doch von typischer Geltung. Die gereimten Anekdoten hatten Reuter zu Hause populär gemacht — Bräsig eroberte ihm Deutschland. 1866 war Reuters Sieg schon entschieden, und Bismarck, der niederdeutsche Landjunker, dem Bräsig längst ein vertrauter Freund war, durfte ihn damals schon den „auserwählten Volksdichter" heißen. „Dörchläuchting" (1866) hat Reuters Ruhm weniger vermehrt, als es dies prächtige Gemälde patriarchalischer Urzustände, ein Meisterstück des humoristisch-historischen Zeitromans, verdiente. Vielleicht trat in ihm eine Schwäche zu deutlich hervor, die der Schüler von Dickens auch in den früheren Romanen nie ganz verleugnet hatte: die Neigung, einen Charakter zu sehr auf eine, meist seltsame, Eigenschaft zu stellen. Der Herzog mit seiner Gewitterfurcht und selbst die beiden Schwäger in ihrem rechthaberischen Streit erhalten gelegentlich ein fast pathologisches Gepräge, wie man es an Fru Pomuchelskoppen übersehen, an dem „Kapteihn" der Festungstid mit wehmütigem Lächeln geduldet hatte. Aber entschädigt die unvergleichliche Begegnung zwischen Landesfürst und Bäckersfrau nicht allein schon für solche Mängel?

Reuter hatte sich mit der Zeit seinen eigenen Stil für die Prosa geschaffen: einen Wechsel von breit ausfließenden Perioden und stockender Rede, wie sie etwa dem Gespräch in der gemütlichen Kneipe eignet; das Übermütigste wie das Zarteste wußte er auszudrücken, das Rendezvous der Frau Pastorin in der „Stromtid" wie Bräsigs Tod. Wo er dagegen reimte, blieb er nach wie vor von der hochdeutschen Fügung abhängig, und nicht immer von den besten Mustern. „Kein Hüsung" (1857), ein düsteres Epos, aus dem die eigene, nun überwundene Not des so lange Unbehausten herausschrie, ward sein Beitrag zu der im politischen Sinne revolutionären oder doch agitatorischen Poesie der Zeit: eine wilde Anklage gegen den rohen Egoismus des landhaltenden Junkertums. Es entbehrt nicht einer gewissen packenden Kraft; aber der Form wird Reuter zu wenig Herr. Noch mißglückter scheint mir „Hanne Nüte" (1860), ein Versuch, mit Klaus Groth auf seinem eigenen Gebiet zu ringen,



Fritz Reuter

Nach einem Aquarell des Reuter-Museums in Eisenach

Tierstimmen und Menschenschicksal eng zusammenzureimen. Aber sie bleiben äußerlich aneinandergeschoben. Klaus Groth ist Lyriker durch und durch. Wo er Jugenderinnerungen gibt („Ut min Jungsparadies" 1876), da bringt er uns die Stimmungen und „Zustände" seiner Kindheit wieder — Reuter ist Epiker, und Gestalten und Erlebnisse schildern seine Memoiren („Schurr Murr" 1861). Jedem gebührt sein Kranz; aber hat Groth viel würdige Genossen, Mörike und Storm vor allem, so steht Reuter in seiner Art einzig da.

Man hat behauptet, der Inspektor Bräsig habe den Pessimismus erschlagen. Das geht freilich zu weit — nicht nur, weil die Grundstimmungen der Menschheit immer wiederkehren, sondern auch weil ein gewisser Optimismus schon nötig war, um ihm Raum zu schaffen. Was hätten Justinus Kerner oder Nikolaus Lenau mit „Stromtid" und „Dörchläuchting" anfangen sollen? Jetzt aber klang aus allen Ecken das Echo. Von den vielen, großenteils rühmenswerten plattdeutschen Nachfolgern Reuters hat es freilich höchstens einer bis zu einem gewissen Platz in der Nationalliteratur gebracht: John Brinckman (1814—1870) aus Rostock. Seine Humoreske „Kasper Ohm un ick" (1855) ging Reuters Romanen schon voraus, wenn auch nicht seinen Anekdoten; und die Hauptfigur, der Ohm Kasper, ist mit seinen würdevollen Münchhausiaden und seinem altmodischen Pomp nicht ganz unwürdig, neben Bräsig und Mamsell Soltmann (in „Dörchläuchting") genannt zu werden. Andre Nachfolger und Nachahmer Groths und Reuters, wie die Norddeutschen Wilhelm Schröder (1808—1878) und Johann Meyer (1829—1904) oder die Westfalen Fr. W. Grimme (1827—1887) und H. Landois (1835—1905) gehören nur in die Literaturgeschichte ihrer engeren Heimat.

Nicht vereinzelt trat in Berthold Auerbach und Otto Ludwig, Fritz Reuter und Klaus Groth das Provinzielle hervor. Das Sondergefühl verkörpert sich bis zur Ungerechtigkeit selbst in einem ernsten Denker und großen Gelehrten wie Victor Hehn (1813—1890), dem auch als glänzendem Stilisten und hervorragendem Erforscher der indogermanischen Urgeschichte und ihrer Hauptfaktoren, der großen Volkstypen, Beachtung gebührt.

Am stärksten ist diese partikularistische Ader in Gilm und Weber ausgeprägt, dem Tiroler Jesuitenfeind und dem westfälischen Ultramontanen.

Hermann von Gilm (1812—1864) ward der Mittelpunkt derjenigen, die einen „Frühling der Geister" für Tirol erstrebten. Sie dachten sich ihr „Jungtirol" als eine Erneuerung des „Göttinger Hains", und in der Tat knüpfte ihre Poesie mit den beiden Grundelementen der Naturfreunde und der Tyrannenfeindschaft an die Tendenzen der Hölty, Voß, Stolberg an. Sieht man aber näher zu, so unterscheidet sie wesentlich das stark partikularistische und praktisch-agitatorische Wesen. Für den „Hain" gab es nur Deutschland; Gilm

ruft Tirol auf. Die Stolbergs wünschten „Tyrannen“ den Tod, die irgendwo in der blauen Luft schwebten; die Jungtiroler kämpfen gegen den Zensor in Innsbruck, gegen die Jesuiten, gegen ganz bestimmte politische Persönlichkeiten. Aber auch ihre Naturlyrik wird bestimmter, lokaler, knüpft statt an unbestimmte „Felsen“ und „Eichen“ in Natters oder Roveredo an und zeichnet individuelle Landschaftsbilder. Aber selbst die Begabtesten in diesem Kreise, Gilm und Pichler, haben die jungdeutsche Formverwahrlosung nur selten ganz überwunden.

Adolf Pichler (1819—1901) ein vielseitiger, besonders als Geolog verdienter Gelehrter, hat nur in einigen schönen, schlichten Verserzählungen („Marksteine“ 1874, „Neue Marksteine“ 1890) jene Einheit von Inhalt und Form erreicht, die geringeren Talenten mühelos glückte („Allerlei Geschichten aus Tirol“ 1867; „In Lieb' und Haß“, Gedichte, 1869; „Spätfrüchte“ 1895). Aber die groß angelegte Natur, die sich unter den ungünstigen Umständen von der Wissenschaft aufrecht halten ließ und in verständnisvoller Lektüre aller bedeutenden Dichtungen um sich bis zuletzt eine reinere Atmosphäre schuf, als die politischen und sozialen Zustände ihm gönnten („Aus Tagebüchern“, ersch. 1905), bedeutet an sich mehr als seine Werke und ist für das liberale Deutschtum Tirols eine Macht geworden. — Vor allem aber ist Hermann v. Gilm selbst eine charakteristische Figur. Schon seine Erscheinung war die typische des „Poeten mit der glühenden Seele“; im Stil der Lenau-Porträts schildert ihn Pichler: „Hochgewachsen, nervig, schlank, mager, schwarzlockig, das Auge dunkel und glühend; Stirn und Oberteil des Kopfes traten stark hervor, während das kleine Kinn stark zurückwich“ — wir denken an Grabbe! Aber statt in dessen Manier die „Zerrissenheit“ auch äußerlich in Kleidung und Haltung zur Schau zu tragen, kostümiert sich Gilm so geschmacklos-modern wie möglich. „Es ist sechs Uhr abends. Auf meinem Tisch liegen sechzig Sonette, die gefeilt und abgeschrieben werden sollen, ein Paar lackierte Halbstiefel, die lieblich nach Patschuli riechen, und eine allerliebste Atlaskrawatte, weiß und rot.“ Das ist ganz Gilm: halb Dichter und halb Dandy, wie sein verehrter Byron — als Dichter aber und als Dandy gleich sehr posierend, durstig nach Anerkennung.

Eine innere Verwandtschaft zog Gilm zu Heine, den er sehr oft kopiert und dem er die saloppe Wort- und Versfügung gern nachmacht, ohne seine „geheime Melodie“ zu erreichen. Daneben hat Freiligrath stark auf ihn gewirkt; nur zu leicht verdirbt er den einfachen Herzenston durch gesuchte Reimworte, geschmacklose Vergleiche, prosaische Flickworte. Unerträglich ist seine völlig im Stil der Mundt und Genossen gehaltene Novelle. Aber derselbe Mann hat jene Jesuitenlieder gesungen, deren mächtig agitatorische Wirkung,

in ihrem Bezirk nur der von Herweghs Liedern vergleichbar, auf der angesammelten Kraft eines mächtigen Hasses beruht; und auch in unpolitischer Lyrik hat er einzelne Gedichte von ganz eigenem Reiz verfaßt, wie jenes „Allerseelen“, das durch das ermüdendste Ableiern seiner Melodie nicht ganz zu verderben ist, oder jene kleine Strophe:

> Über hundert lange Stunden,
> Über hundert frische Wunden —
> Unterdessen kann der Wald,
> Kann die Wiese sich verfärben,
> Können alle Blumen sterben —
> Ist das bald? —

Umsonst hat „Jungtirol“ nicht gewirkt. Das lange isolierte Bergland ward dem Stromgebiet der deutschen Bildung wieder erobert. Dafür zeugen liebenswürdige neuere Dichter aus der Schule Gilms und Pichlers, wie Anton v. Schullern (1832—1889), Hans v. Vintler (1837—1890: Gedichte 1892), Ludwig v. Hörmann (geb. 1837) und seine Gattin Angelika (geb. 1843). Das Land, das zur Zeit des Minnesangs viele und noch die letzten Sänger aufwies, hat Jahrhunderte der Trennung vom frischen Geistesleben überwunden; und das haben wir Männern wie Adolf Pichler vor allem zu danken!

Die gleiche heiße Liebe zur engeren Heimat, die Gilm und Pichler zu liberalen Agitationsdichtern gemacht hat, schuf aus Friedrich Wilhelm Weber (1813—1894) einen strengkatholischen und ultramontanen Dichter. Aber bei ihm ist alles aus einem Stück. Gegensätze birgt auch seine Seele; aber sie klingen harmonisch zusammen, statt sich aufzuzehren, und so durfte der Poet sich selbst charakterisieren:

> Das ist so recht Westfalenart:
> Fromm, sinnig, weich, nicht überzart,
> Zäh, treu, auch trotzig, deutsche Leute;
> So waren sie, so sind sie heute.

Aus der Liebe zum angestammten Boden erwächst Webers ganze Poesie. Auch seine kampfbereite Religiosität wurzelt hier: er liebt die katholische Kirche als die Kirche seiner Heimat, er befehdet Luther, weil er sein Deutschland in Stücke gerissen habe.

Weber ist kein Grübler; nicht bloß in der Lust an großen Fußreisen nach Wien, nach Rom und Neapel, nach Paris erinnert der Badearzt von Driburg an unseren tapferen, aber wenig philosophischen Seume. Sieht man das Gesicht, so erkennt man den Mann: feurige, aber treue Augen unter starken Brauen, eine kräftige Stirn unter prachtvoll aufgebäumtem weißen Haar — nichts von dem genialen Habitus des falschen Grabbes. Um den schmalen, von

einem energischen, kurzen Schnurrbart bedeckten Mund ein schmerzlich fragender Zug; feste Haltung, Selbstbeherrschung in der ganzen Erscheinung — und darunter lodernde Leidenschaftlichkeit.

Der „christliche Weltschmerz" beherrscht Webers Gemüt. Nicht bloß die Zeit mit ihrer Nervosität und ihrer Geldgier, mit dem Kulturkampf und der Lockerung aller Sitten stimmt ihn trüb; viel allgemeinere Anklagen ertönen: „der Menschen Geschichte ist ihre Schande"; „große Frevel sind zumeist die großen Taten". Ein unheimliches Wirtshaus ist ihm die Welt, von wo wir eiligst in das bessere Heim pilgern möchten. Während wir auf unser „Glücksschiff" harren, fährt es leise vorbei:

Wir hatten zu lustig gesungen,
Wir hatten zu laut gelacht.

Nur tapfere Arbeit und Gottvertrauen kann diese Welt wohnlich machen.

In diesen Gedichten (zuerst 1881 erschienen) steht Weber für mich am höchsten. Eine geschlossene Weltanschauung bildet alle Erscheinungen individuell um und verleiht seinen Poesien etwas, was bei Gilm aller Bilderreichtum nicht ersetzen kann: einen persönlichen Stil. Dagegen ist seine Epik, die ihn berühmt gemacht hat, von fremden Mustern allzu abhängig. Der ungeheure Erfolg von „Dreizehnlinden" (1878; 1893 die sechzigste Auflage!) zeugt mehr von dem Bedürfnis der katholischen Lesewelt nach einem „Klassiker", als von der Bedeutung des Werkes. Die Grundlinien der Erzählung gab der Schwede Tegnér (1782—1846) mit seinem berühmten, vielfach übersetzten „Frithjof" her — neben Byrons „Childe Harold" dem erfolgreichsten epischen Gedicht des 19. Jahrhunderts: auf die Ausführung wirkten neben Lenau vor allem jüngere Dichter ein: Scheffel mit „Ekkehard" (1862) und dem „Trompeter" (1854), aber auch Redwitz mit „Amaranth" (1849). Dabei besitzt das Gedicht die Mängel fast aller frei erfundenen Epen: eine zu geradlinige Entwickelung, der die reizvollen Krümmungen und Biegungen eines von vielen Füßen gebahnten Pfades fehlen, wie sie etwa die auf alter Überlieferung ruhende Frithjofsage zeigt. Im Gegenständlichen ist das anmutige, altwestfälische Kulturbild ein reizvolles Zeugnis für Webers Dichteraugen; aber die Psychologie fehlt ganz. Es gibt nur Weiß und Schwarz, wie bei Fouqué; der böse Franke, der den guten Westfalen in die Verbannung zwingt, muß auch noch lächerlich feige sein. Und es gibt keine seelischen Entwickelungen: der trotzige Heide zieht einfach aus dem ererbten Glauben in den seiner Pflegeväter herüber, sobald sie ihm versichern, er sei schon innerlich Christ geworden!

Daß man über den wohlklingenden Versen des westfälischen Epos die knor-

rige Originalität Annettens v. Droste vergaß, beweist, wie sehr seine Landsleute die makellose Orthodoxie statt der künstlerischen Selbständigkeit zum Maßstab nahmen. Sein zweites größeres Werk, „Goliath" (1892), blieb noch mehr von fremden Vorlagen abhängig; daß er dabei durch satirische Seitenblicke auf die Gegenwart zu modernisieren versucht, stört die Einheitlichkeit, ohne dem Ganzen innere Neuheit zu geben.

Mit gleichen Tendenzen, sonst freilich sehr verschieden, schließen sich ihm zwei westfälische Epiker an: Josef Pape (geb. 1831) mit künstlichen Dichtungen voll romantischer Symbolik („Der treue Eckart" 1854, „Schneewittchen vom Gral" 1856) und Ludwig Brill (1838—1886) mit der gleichfalls frei erfundenen Fabel seines etwas überladenen „Singschwans" (1882).

In der Anschauung und Schilderung eines einzelnen Volkstums blieben all diese Dialektdichter und Heimatspoeten befangen; nur einem sollte dies Studium als Vorbereitung für Größeres dienen, als Schulung zur Erfassung aller menschlichen Verhältnisse und Zustände. „Krönt den Sieger größere Ehre, ehret ihn das schönere Ziel."

Otto Ludwig (1813—1865) ist in dem kleinen thüringischen Landstädtchen Eisfeld (am 12. Februar) geboren. Er war der Sohn eines sächsischen Bürgermeisters, auf dem seine zwischen der unruhigen Bevölkerung und der argwöhnischen Regierung eingeklemmte Stellung verhängnisvoll lastete. Wir haben kaum einen zweiten deutschen Poeten, der an seiner Heimat mit gleicher Innigkeit festhielt wie Ludwig. Den Österreichern, den Schwaben war doch immer ihr ganzes Land Heimat; Otto Ludwig fühlte sich fremd, sobald er aus dem hübschen Kleinstädtchen heraustrat, ja fast schon wenn er den schönen alten Garten des Vaterhauses verließ. Durch alle Entbehrungen hindurch hat er den ererbten Besitz krampfhaft festgehalten, wie der verhungernde Korbflechter in Hauptmanns „Webern"; und als er ihn schließlich doch aufgeben mußte, war auch seine Lebenskraft gebrochen. Zu dieser engen Liebe, die übrigens bei ihm vielmehr den Charakter männlicher Treue als den weichlicher Sentimentalität trug, mochte auch die Kränklichkeit, sein Feind von Kind auf, mochte, wie bei Annette v. Droste, auch seine Kurzsichtigkeit beitragen.

Ein Leben wie von Jean Paul gedichtet füllt die erste Hälfte seiner Erdenzeit aus. Um die Mutter zu erhalten, die der früh in Verbitterung und Verarmung dahingegangene Vater zurückließ, gibt der Knabe sechzehnjährig sein Gymnasium auf und tritt in den Kramladen seines Oheims, eines gutmütigen, schwachen „dicken Herrn", der spät noch eine ungebildete Haushälterin in wilder Ehe an seine Seite gezogen hatte; ihre halbtollen Wutanfälle wußte nur Otto Ludwigs fester Blick zu bändigen. Der Jüngling, den längst Musik und Poesie in ihren Bann gezogen hatten, mußte die entscheidendsten Jahre

seiner Entwickelung in tragikomischer Enge verleben, zwischen dem prosaischen Beruf und heimlicher Nachtarbeit, zwischen den grotesken Szenen der Hinterstuben und der idyllischen Monotonie des Städtchens geteilt. Vor allem stürzte er sich in leidenschaftliches Musikstudium, sobald er den Laden hatte verlassen dürfen. Mit einem Freund lebte er weltverloren in seinem Gartenhaus, musizierte, komponierte, sah den Eidechsen an der Mauer zu und kümmerte sich nicht allzuviel um den Vorwurf der Eisfelder, er scheine apart und wolle auch apart sein. Aber allmählich fing er an zu ahnen, welche Gefahr in diesem süßen Lotophagentum lag. Es war schon zu spät; er hatte die Welt bereits verschlafen und hat nie einen völligen Anschluß an ihr waches, hastiges Leben erreicht. Und schon damals gab die Einsamkeit, die man unbedacht so oft als höchstes Glück des Poeten preist, dem leidenschaftlichen Lerner nur allzuviel Gelegenheit zu Grübelei und Selbstquälerei, zum Schwanken zwischen Musik und Poesie. Ein Liebhabertheater ersetzte ihm nur vorübergehend die mangelnde Anregung. Er mußte in die Weite; wie es später den Meister thüringischer Kleinepik immer zum welthistorischen Drama zog, so begehrte jetzt die doch mit allen Fasern an der engsten Heimat haftende Seele in größere Räume.

Die freundliche Gunst seines Landesherrn hat Ludwig so wenig wie Hebbel gefehlt. Mit einem Stipendium vom Herzog von Meiningen zieht er (1839) nach Leipzig, um bei Mendelssohn Musik zu studieren. Es war ein verfehltes Experiment. Mit Mendelssohn vermochte er sich nicht zu verständigen, noch weniger zu Robert Schumanns neu aufgehender Sonne freudig aufzublicken. Schon Beethoven beurteilte er, wie die englischen Präraffaeliten Michelangelo beurteilen: das titanische Ringen schien ihm eine dämonische Vernichtung der bis dahin herrschenden reinen Heiterkeit und Unschuld. Haydn wäre wohl sein Mann gewesen; für das gärende Streben einer neuen Zeit hatte er kein Ohr. Vollends die Stadt entsetzte ihn. E. Th. A. Hoffmann hatte schon seine ersten Werke stark beeinflußt; jetzt sah er die ganze Stadt mit den Augen des romantischen Satirikers an: „Die Leipziger Damen sehen alle so übernächtlich aus, nicht wie Geschöpfe der Natur, sondern wie Kunstfabrikate". Die Schriftstellerwelt von Klein-Paris zerfiel in zwei Gruppen: altmodische Unterhaltungspoeten wie Rochlitz und Herloßsohn, und jungdeutsche Pioniere wie Laube und Kühne samt ihren Nachfolgern, den politischen Lyrikern wie Mosen und Beck. Die erste Gruppe erschien ihm ledern und unfrisch, die andere nannte er „eine Tigergrube". Aus dieser Stimmung heraus entstand (1842—1843) das satirische Märchen „von den drei Wünschen", in dem eine Parodie der Leipziger Philisterhaftigkeit, getreulich der Weise Hoffmanns gehorchend, mit abenteuerlichen Träumen in orientalischem Kostüm zusammengewebt ist. Er flüchtet sich wieder in die Einsamkeit und steigert von neuem

durch übermäßiges Arbeiten seine Nervosität. Er zieht sich (1840) durch sein beständiges Stubenhocken schwere Brust- und Unterleibsbeschwerden zu. Von 1840—1842 ist er wieder zu Hause, und schon beginnt die Musik entschiedener in den Hintergrund zu treten. Jene abenteuerliche Figur des sogenannten „Dunkelgrafen von Eishausen", eines französischen Adeligen, der in der Nähe von Eisfeld eine geheimnisvoll verschlossene Existenz geführt hatte, hatte vielleicht schon Arnim zu einer poetischen Modellierung gereizt und hat später Ludwig Bechstein zu einem Roman begeistert; sie lockte auch den jungen Eisfelder, der ihn in die Mitte einer breiten thüringischen Landschilderung stellen wollte. Der hohe schlanke Dichter „mit dem ovalen, regelmäßig gebildeten Gesicht, mit hoher Stirn, edel geformter Nase, lebhaften braunen Augen" schritt dann behaglich in seinem einfachen Arbeitszimmer einher, das nicht unter 18° R. haben durfte, in weit hinaufreichenden Troddelsocken und Schlafrock, am Mund die lange Tabakspfeife, ihm, wie Rückert und Chamisso, der unentbehrliche Gesellschafter. „Wollte er schreiben, so strich er die über die Schläfe herabfallenden reichen Haare zurück, knüpfte sich einen Bindfaden um Stirn und Hinterkopf, legte sich Papier zurecht und schrieb ohne Unterbrechung ganze Bogenseiten voll." Abends holte er dann aus dem Gasthaus zwei Krüge voll Bier, las Shakespeare und Goethe und saß dann stundenlang in lautlosem Träumen. Das war freilich kein Mann, der in der Epoche der Gutzkowschen Vielgeschäftigkeit, der Hebbelschen Sicherheit, der Wagnerschen Energie Glück machen konnte! Das war ein verspäteter Zeitgenosse der patriarchalischen Dichterzeit, Rückerts, Uhlands, Chamissos, im Leben (um einen köstlichen Ausdruck Riehls anzuwenden) ein „göttlicher Philister", nicht aber, was die Zeit begehrte, ein herrischer Kommandeur der Poesie.

In dieser ganzen Lebenshaltung ändert eine Rückkehr nach Leipzig (1842) und eine Übersiedelung nach Dresden (1843) nichts, so bedeutend auch damals in Elbflorenz das Theater unter Emil Devrient, die Oper unter Richard Wagner blühte. Im Gegenteil — seine Sehnsucht nach Einsamkeit wurde nur gesteigert, und bald (1844) zog er in ein entlegenes romantisches Tal unweit von Meißen, um sich vor der Welt ohne Haß zu verschließen. Da lebte er in einer Mühle und ward ganz zum Gedicht, wie es einst Brentano von sich ausgesagt hatte. Hier, als er im Walde so vor sich hin ging, fand er auch die Geliebte, die die treue, aufopfernde, liebreiche Gefährtin seines Lebens, die hingebende Pflegerin des Kranken werden sollte. Reisen nach den Städten unterbrachen diese Weltflucht, zuweilen auch schwere Krankheitsfälle. War er gesund, so schweifte er abends in Wald und Flur einher, arbeitete die Nacht durch und verschlief den halben Tag — auch in dieser Umkehr der Tageszeiten seinem Vorbilde E. Th. A. Hoffmann verhängnisvoll verwandt. Das

Jahr 1848, das auf ihn sehr stark wirkte, verlebte er in Meißen. Erfolge blieben seiner Arbeit noch immer aus; eine feste Lebensstellung lag so fern, daß er daran dachte, eine Leihbibliothek zu eröffnen.

Da schuf das Jahr 1849 Besserung. Devrient hatte Ludwigs „Erbförster" auf die Bühne gebracht. Mit einem Schlag ward er einer der meistgenannten Schriftsteller Deutschlands, wie Hebbel von Kritikern (wie dem klugen, aber hier einseitig urteilenden Hettner) scharf angegriffen, von Dichtergenossen wie Auerbach mit Herzlichkeit begrüßt. Die Bürger Eisfelds huldigten ihrem Mitbürger (5. April 1850) durch eine Adresse, die den Autor des „Erbförsters" zu den „gefeiertsten Lieblingen der Nation" rechnete. Er konnte endlich (1852) auch seine Geliebte zum Traualtar führen und nun in Dresden glückliche, arbeitsvolle Jahre verleben. Hier entstanden „Die Makkabäer", „Die Heitherethei", „Zwischen Himmel und Erde". Aber inmitten unablässiger Arbeit, leidenschaftlichen Suchens, glücklichsten Familienlebens und anregender Korrespondenz mit den Freunden Gustav Freytag, Julian Schmidt, Berthold Auerbach, Eduard Devrient meldete sich lauter und immer lauter die Sorge. Seine Studien verzehrten seine Werke, seine Krankheit vernichtete die Arbeitszeit; eine Versorgung, wie sie glücklicheren Genossen zuteil wurde, ist ihm nicht beschert worden.

> Nur ein Blick auf zwei oder drei Jahre völliger Sorglosigkeit, und einige Tragödien sollten sich aufbauen, deren sich meine Nation und Zeit nicht zu schämen haben sollte. Ich sehe eine ganze Welt von Erfindungen und Gestalten, die ich zwingen könnte, wenn ich von dem niederhaltenden Gewichte befreit wieder in den Flug käme. Ich glaube, es wäre noch nicht zu spät.

So schrieb der Arme (1859) in seinen Hauskalender. Schwerlich wären alle jene Tragödien aufgegangen: zu tief hatte sich die Grübelsucht bei dem einsamen Denker eingefressen, dem seine Penelope-Arbeit Qual und Genuß zugleich wurde. Aber sie hätte ihm nicht noch durch schweren Kummer, durch verzehrende Sorgen beschwert werden sollen. Nicht um der Werke willen, die er jetzt doch kaum noch geschrieben hätte — um des herrlichen Menschen willen steigen uns beim Anblick dieses Lebensausgangs Tränen in die Augen. Der reinste, hingebendste Idealist, der in seinem Streben aufging wie kein zweiter, die goldene Seele ohne Falsch und Galle, der tapfere, kaum je klagende Kämpfer ward von einer Zeit übersehen, die ein gewisses Quantum Lärm als unentbehrliches Rangzeichen des Genies ansah. Die Hilfe der eben gegründeten Schillerstiftung, der Schillerpreis, den er (1861) für die „Makkabäer" erhalten hatte — sie blieben doch selbst für den Bedürfnislosen ein Tropfen auf einen heißen Stein. Kaum konnte er seinen furchtbaren Schmerzen Linderung verschaffen, die den armen Lazarus zerstörten. Gleich seinem Meister

E. Th. A. Hoffmann mußte er das entsetzliche Absterben der Körperteile am eigenen Leibe erleben; wie für Heine blieben ein großes Blatt Papier und ein Bleistift seine besten Tröster in der Not. Der großartige Kopf mit der Löwenmähne und den milden, treuherzigen Augen unter der prachtvoll gewölbten Stirn schien den übrigen Menschen zu überleben. Endlich ging der Dulder am 25. Februar 1865 dahin.

Man wirft so gern mit den Namen unglücklicher Dichterexistenzen um sich, und Hebbel hat dagegen protestieren müssen, daß man jeden literarischen Proletarier, der die geringe geistige Habe vergeudete, als Beweis für den „Kainsfluch der Dichter" aufrief. Hier war ein Schicksal, tragischer als das der „verkannten Genies". Die furchtbare Krankheit, die ihm das Leben fraß, war symbolischer Natur: sein Unterleibsleiden forderte Bewegung, die die gelähmten Beine versagten. Es war ebenso mit dem Dichter: er konnte nicht schaffen, weil er zu viel grübelte; er fand im Grübeln keine Befriedigung, weil der Schaffenstrieb sich zu stark regte.

Otto Ludwig hat sich immer in erster Linie als Realisten aufgefaßt. Realist war er vor allem in seiner freudigen Hingabe an die Welt — eine Erbschaft aus jenen Tagen der neuerwachenden Weltfreude, die keine bittere Erfahrung ihm rauben konnte. Das brachte ihn in scharfen Gegensatz zu dem Idealismus der alten Schule, zu Schiller vor allem:

> Die Dichter haben kein Recht, das Leben, wie es jetzt ist, zu schmähen . . . Die meisten Katastrophen unserer Tragödien und Novellen sind Meuchelmorde der Wirklichkeit an dem Schönen. Der Dichter sucht irgend ein Unrecht der Wirklichkeit, d. h. des Bestehenden, gegen den einzelnen, eine Rohheit des Schicksals gegen das Schöne, um es in einem Gedichte vor dem Leser oder Zuschauer siegend zu bekämpfen . . . Darin liegt eine große Gefahr; wenn die Weise des Altertums die Erfahrung über die Dinge, die wir nicht selbst durch die Erfahrung kennen lernen konnten, mitteilt und uns dadurch für das Leben erzieht, so wird in der Schillerschen unser Irrtum, werden unsere jugendlichen Illusionen zu einer leidenschaftlichen Stärke erzogen; wir werden zu einem lediglich in der Phantasie existierenden Leben erzogen, das uns verwöhnt, blind und taub macht für die Wirklichkeit, und, was das Schlimmste, ungerecht.

Hier also tritt Ludwig dem jungen Deutschland ganz nahe: auch er verteidigt das Recht des wirklichen Lebens, auch er fordert, wie Wienbarg, eine neue Einheit von Poesie und Leben; auch er hat, wie dieser, einen größeren Zug der deutschen Verhältnisse, stärkere Zentren und mächtigere Bewegungen ersehnt. Wie die Jungdeutschen gerät er zu der Romantik, von der auch seine ersten Leistungen beeinflußt waren, in heftigen Gegensatz: die „Flucht vor dem Trivialen" hörten wir ihn schon als ihr Grundwesen bezeichnen, das dann zur Phantasterei geführt habe.

Dennoch muß man sich hüten, diese Ähnlichkeiten zu überschätzen. Außer

Schiller hat Ludwig keine literarische Richtung so nachsichtslos befehdet wie das Junge Deutschland. Persönliche Antipathien aus der Dresdener Zeit spielten mit; aber die Hauptsache war ein prinzipieller Gegensatz. Es war der Gegensatz gegen das, was die Jungdeutschen mit Schiller teilten: gegen die „Tendenz". Realist, ja Naturalist war Ludwig vor allem in dem Sinne, daß ihm ein jedes Hineintragen fremder Tendenzen in die Darstellung gleichsam ein Verbrechen an der Wirklichkeit schien. Deshalb also kämpft er gegen Schiller: die Sentenzen, die großen Reden scheinen ihm fremde Zutaten, „Juwelen zum Herausnehmen", geprägte Taler und Dukatenstücke, die blinkend und locker im Gestein stecken, silberne Äpfel, die an den Baum gehängt sind — er erschöpft sich in zornigen und spöttischen Kennzeichnungen. Aber auch die Tragik der Schillerschen Dramen entbehrt für ihn der Notwendigkeit: nicht aus dem Zwang ihrer Natur, sondern von außen her, durch das schlimme Los des Schönen auf der Erde, gehen Max Piccolomini und Maria Stuart zugrunde. Reflexion herrsche statt der Anschauung, eine durchgehende Grundfarbe fehle — aber schon dies richtet sich ja auch gegen die Jungdeutschen. Und ihnen wirft er neben „der Schwäche des intuitiven und der Überstärke des analytischen Verstandes" das Kokettieren mit den Zeitideen vor. All das zerstört in seinen Augen die Einheit der dichterischen Intention: „Wir müssen alle künstlichen Gesichtspunkte vermeiden, alle fremden, pikanten Beleuchtungen... Wir müssen die Sache selbst und in ihrer eigenen Sauce geben."

Dabei ist aber Ludwig von einer völligen Trennung der Moral von der Poesie sehr weit entfernt. Schon jene Vorwürfe gegen Schiller und die Jungdeutschen ruhen wesentlich auf einer moralischen Basis: er sieht in den Sentenzen und Tendenzen eine gewisse Unehrlichkeit, mit der das Publikum über das wirkliche Aussehen der Welt betrogen wird. Im Gegensatz dazu fordert er — wie wir schon sahen —, daß die Bühne, wie bei den Alten, wirklich belehre, belehre auch über die tatsächlichen Folgen menschlicher Leidenschaft und Affekte. Nicht wie bei Schiller soll dem Helden die Verantwortlichkeit für sein Tun abgenommen, den unglückseligen Gestirnen die größere Hälfte der Schuld zugewälzt werden; sondern wie bei Shakespeare soll der Dichter den Zuschauern zurufen: mein Held könnte auch anders, aber er selbst wählt sich sein Verderben. Aber Otto Ludwig geht mit der ganzen Lebhaftigkeit des Thüringers, der von Luther bis Nietzsche Moral zu predigen geliebt hat (und nannte er selbst die verkündete neue Moral eine Antimoral!), mit der ganzen Neigung seiner Zeit zum Volkserzieher und Kommandieren erheblich weiter. Im Gegensatz zu dem idealistischen Pessimismus Schillers und zu dem idealistischen Skeptizismus der Jungdeutschen fordert er ganz allgemein, daß die Poesie die kranke Zeit heilen solle; ein gutes Unterhaltungsbuch, das „ge-

sund" ist, weil es „Liebe und Lust zum Leben gibt", ist ihm lieber als ein hochstrebender Versuch, über die Übel der Gegenwart zu neuen Bedingungen zu gelangen: Hackländer wird gelobt, Hebbel nur gescholten. Aber das heißt doch auch wieder fremde Gesichtspunkte in die Dichtung tragen! Mehr als das! Sein berühmtestes Werk, der „Erbförster", ist nach seinem eigenen Zeugnis als ein „Warnungsbild" gemeint: die Erregung Ludwigs über die Instinkte der Menge, die in der Pariser Februarrevolution hervorgebrochen waren, verlangte eine Auslösung, und er gab sie in dieser Warnung vor dem Vertrauen auf das instinktive Rechtsgefühl.

Ich glaube, wir sind hier wirklich an dem wichtigsten Punkt für das Verständnis Otto Ludwigs. Der Konflikt zwischen der gepriesenen Objektivität und der natürlichen Subjektivität, zwischen dem Verstand und dem Instinkt, zwischen dem rein ästhetischen Spiel und der moralistischen Zweckmäßigkeit ist der letzte Grund für Otto Ludwigs innere Kämpfe, für seine Unfruchtbarkeit, für sein tragisches Schicksal.

Otto Ludwig ist von Haus aus ein Naturkind wie nur eines. Wir sahen, wie sein Leben fast wie ein Traum zerrinnt, in den Momente überirdischer Seligkeit mit dem wildesten Angstgefühl sich teilen; die Vorgänge der Wirklichkeit aber sind hier fast nur die Signale, auf deren Ton hin die Reihe der Traumvorstellungen sich abspielt. In diesen selbst freilich herrscht die erstaunliche Anschaulichkeit, die auch unsere Träume oft zeigen; es begegnet uns wohl, daß wir im Traum auf einem Firmenschild einen verkehrt gesetzten Buchstaben oder noch kleinere Einzelheiten bemerken, eine Fliege vielleicht, die sich einer Nebenperson auf die Nase gesetzt hat. Wenn Hebbel inspiriert war, regelte doch die innere Strenge seines Kunstverstandes den Verlauf der Visionen zu einer geordneten Folge; bei Ludwig traten hier ganz eigentlich Halluzinationen ein. Er sah einen Freund etwa über Schlangen oder durch teppichtragende Tiroler hindurchschreiten und hielt ihn mit einem Schreckensruf zurück. Wurde diese Neigung zum wachen Träumen nun gar durch die intensive Beschäftigung mit einem Gegenstand genährt, so ward er geradezu zum Spielball der eigenen Phantasie. Ganz prächtig hat er selbst geschildert, wie sich bei ihm der dichterische Prozeß vollzog — es ist die ausführlichste Schilderung dieses ewigen Geheimnisses, die wir besitzen:

> Es geht eine Stimmung voraus, eine musikalische, die wird mir zur Farbe, dann sehe ich Gestalten, eine oder mehrere in irgendeiner Stellung und Gebärdung für sich oder gegeneinander, und dies wie einen Kupferstich auf Papier von jener Farbe, oder, genauer ausgedrückt, wie eine Marmorstatue oder plastische Gruppe, auf welche die Sonne durch einen Vorhang fällt, der jene Farbe hat.... Wunderlicherweise ist jenes Bild oder jene Gruppe gewöhnlich nicht das Bild der Katastrophe, manchmal nur eine charakteristische Figur in irgendeiner pathetischen Stellung;

an diese schließt sich aber sogleich eine ganze Reihe, und vom Stücke erfahre ich nicht die Fabel, den novellistischen Inhalt zuerst, sondern bald nach vorwärts, bald nach dem Ende zu von der erst gesehenen Situation aus schießen immer neue plastisch-mimische Gestalten und Gruppen an, bis ich das ganze Stück in allen seinen Szenen habe; dies alles in großer Hast, wobei mein Bewußtsein ganz leidend sich verhält, und eine Art körperlicher Beängstigung mich in Händen hat.... Nun findet sich zu den Gebärden auch die Sprache. Ich schreibe auf, was ich aufschreiben kann, aber wenn mich die Stimmung verläßt, ist mir das Aufgeschriebene nur ein toter Buchstabe.

Das Eigentümliche hierbei ist nicht das deutliche Erschauen der Keim-Situation: das ist wohl allen Dramatikern eigen; so erblickte Lessing Nathan vor Saladin, Goethe Götz vor den Heilbronner Ratsherren und Orest von Iphigenien geheilt. Auch daß er den Figuren direkt abfragen muß, was sie sagen, ist nicht so singulär; so sah z. B. auch der große Satiriker und Sittenzeichner Gavarni (1804—1866) komische oder charakteristische Figuren oder Gruppen zum Nachzeichnen deutlich vor sich und mußte dann oft tagelang warten, bis sie ihm die passende Legende verrieten. Vielmehr liegt das Individuelle vor allem in der außerordentlichen Schnelligkeit, mit der sich die Szenen ablösen, dann aber auch in den musikalischen und koloristischen Nebenerscheinungen. Gustav Freytag fand hierin eine Art von künstlerischem Atavismus, eine Rückkehr jener Urzeit, da für den Künstler noch alle Künste ungetrennt waren und Homer auch Werke der Schmiedekunst oder Baukunst erfand. Näher läge es wohl, hierin eine Verwandtschaft mit der Technik des Traums zu erblicken. Ein pathologisches Element liegt darin, das aber doch gleichzeitig eine allgemeinere psychologische Erklärung zuläßt: die ununterbrochene Gewöhnung, in der Betrachtung musikalischer und poetischer Gebilde zu leben; die Übung der phantastischen Reproduktionen lehrte den Geist, mit Leichtigkeit gesehene Situationen aufzuzählen und fortzuführen. Die Schnelligkeit ward nun aber zur Qual, wenn der Dichter die schwankenden Gestalten festzuhalten versuchte. Ein Plan kommt ihm in der Nacht und wächst „mit so riesiger Schnelligkeit", daß in einer halben Stunde ein ganzes Stück vor ihm steht; die Gestalten wachsen „in rasender Schnelle". Die Hand kommt nicht mit; dazu drängen sich charakteristische Nebenszenen hinzu, die nur in Eile auf dem Rand angemerkt werden können. Immer mehr nimmt mit der Übung des Geistes die Eile dieses inneren Aufrollens zu, immer langsamer geht dem Kranken, dem Gelähmten, dem Kurzsichtigen, dem sein Unterleibsleiden die gebückte Stellung nicht anhaltend gestattet, die Feder. Ein furchtbarer Konflikt entsteht. Während die Feder stammelt, steigert sich die Jagd der Visionen fast bis zur Gedankenflucht. Und ist die Stimmung verloren, so ist alles verloren: was zum Leben drängte, ist dann nur noch lebloses Material.

Zu dieser wesentlich physiologischen Entwickelung kommt ein Zweites. Hebbel, sahen wir, war der Selbstkritik so gut wie unzugänglich, weil sein Dichten im wesentlichen die getreue Anwendung unumstößlicher Prinzipien war. Um so stärker mußte sein Antipode der künstlerischen Reue zugänglich sein. Je deutlicher er die Gestalten und Szenen vor sich gesehen hatte, jede mit ihrer eigenen Atmosphäre, mit Nebenwirkungen auf all unsere Sinne, wie nur lebendige Personen sie sonst ausüben, um so leichter mußte die auf dem Papier fertig dastehende Dichtung abfallen. Er hatte noch so viel mehr gesehen, gehört, ja gefühlt, gerochen; nun stand ein blasses Abbild da. Und diese angeborene Selbstkritik ward nun noch von außen gefördert. In so vielen Punkten er sich auch mit der Zeitrichtung berührte — dem Zeitgeschmack diente er nirgends. So fehlte es nicht an kritischen Bemängelungen, an Mißerfolgen bei Verleger und Publikum. Ich weiß nun keinen hervorragenden Autor, der der Kritik so wie Ludwig entgegengekommen wäre. Während sonst die Schriftsteller fast ausnahmslos den Rezensenten als ihren Feind ansehen, betrachtete er ihn als seinen Helfer. Er bemühte sich, jedem Tadel eine Handhabe abzugewinnen, die ihm das ganze Problem lösen helfe: die Übersetzung aus der eigenen Anschauung in das Buch. Es war aber natürlich, daß auch die wohlmeinendsten und verständnisvollsten Kritiker wie Eduard Devrient und Julian Schmidt wiederholt Forderungen stellten, die seiner eigentümlichen Natur nun einmal nicht entsprachen. Auch das machte ihn unsicher. Er war immer bereit, zuzugeben: das war mein Fehler! endlich entdecke ich, wie ich es hätte machen sollen! so darf ich's nicht mehr anfangen! Aber um so gebieterischer regte sich in ihm das Bedürfnis, endlich zur Sicherheit, zu einer unumstößlichen, unfehlbaren Technik zu gelangen. Und so warf er sich schließlich mit einem gewissen Fanatismus vor dem Altar Shakespeares nieder. Hier glaubte er alles zu finden, was ihm fehlte; hier wollte er alles lernen — auch was sich nie erlernen läßt. „Das Bedürfnis, genau zu wissen, was ich wollen soll, und dies in Harmonie zu setzen mit dem, was ich können muß, brachte endlich eine große Krisis meiner ganzen Natur zuwege" (1853). Er glaubte gerettet zu sein — er war verloren.

Denn wenn es natürlich auch eine gewisse Wahlverwandtschaft war, die ihn zwang, gerade dem großen Briten sich willig zu ergeben, so waren dennoch die Individualitäten zu verschieden, als daß dies Studium der poetischen Eigenart Ludwigs hätte zum dauernden Segen gereichen können. Zunächst war das Studium selbst schon Gefahr. Von Haus aus Mittel, ward es mehr und mehr Selbstzweck. Sich bewundernd in fremde Kunst zu versenken, war diesem Dichter fast so großes Glück wie selbst zu schaffen; klagt er noch so oft, daß er nicht zur eigenen Produktion gelangt, wir haben doch oft die Empfindung,

daß er sich nicht ganz ungern von immer neuen Vorstudien aufhalten ließ. Dann aber, was die Hauptsache ist, trieb die Absicht seines Studiums ihn gerade dahin, alles zu betonen, was an Shakespeare seiner eigenen Natur nicht gemäß war. Natürlich: wo irgend der große Meister von seiner eigenen Art abwich, da sah der gläubige Jünger nun ohne weiteres einen Fehler, der ihm bis jetzt hinderlich gewesen war. Auf diese Weise entäußerte er sich der angeborenen Individualität, ohne doch irgend die des größten Genius der Weltliteratur erreichen zu können.

So zerfällt also Ludwigs Produktion in zwei Hälften. In der ersten schafft er zwar keineswegs ganz unabhängig von dem Einfluß seiner unaufhörlichen Lektüre, aber doch wesentlich aus dem Instinkt seiner eigenen subjektiven Natur heraus; in der zweiten sucht er sich an der Hand Shakespeares zu einer objektiven Technik zu erziehen.

Aus dem Grundzug der älteren Periode hat er später selbst einen „naturalistischen Tic" bezeichnet. „Der Naturalist", definiert er dann, „nennt wahr, was historisch, d. h. was als geschehen beglaubigt ist; der Idealist, was nie geschieht und, wie er meint, immer geschehen sollte; der Realist, was immer geschieht." In diesem Sinn ist er damals Naturalist: was er gesehen, was seine Vision beglaubigt hat, das will er wiedergeben. „Dem Naturalisten ist es mehr um die Mannigfaltigkeit zu tun, dem Idealisten mehr um die Einheit." Gerade aber die Mannigfaltigkeit mußte ja dem weltfreudigen Optimisten am Herzen liegen.

Als ein Zögling der Romantik tritt Ludwig in die Literatur ein. Wie ganz „die wahrhaftige Geschichte von den drei Wünschen" (1842—1843) von Hoffmanns Einfluß zeugt, wurde schon hervorgehoben; aber im Ausmalen kleiner Gesten und Grimassen geht der Schüler über den Meister noch weit hinaus. Aber fast gleichzeitig entstand auch die tiefernste Novelle „Maria" (1842). Mit sehr zarten Tönen wechseln in dieser psychologischen Studie realistische Einzelheiten ab, die dann in dem lustigen, unvollendeten Roman „Aus einem alten Schulmeisterleben" (1845—1846) die ganze Situation beherrschen.

Fast ein Jahrzehnt ruht nun die epische Produktion so gut wie völlig, um von einer fieberhaften Hast dramatischer Entwürfe verdrängt zu werden. Nahezu durch das ganze Leben Ludwigs ziehen sich Pläne zu einer „Agnes Bernauerin" (1835—1846, 1854—1864), die dem Drama Hebbels in keinem Punkte geglichen hätte. Wo der grübelnde Pessimist das reinste Opfer politischer Notwendigkeit sah, suchte der nicht minder vergrübelte Optimist nach einer psychologischen Rechtfertigung des Ausgangs und irrt in dem Labyrinth der Möglichkeiten ratlos von einem „Vielleicht" zu einem „Wenn aber", um

mit einem „Oder“ zu einem neuen Plan überzugehen: „Das Einfachste bliebe..“ Wo für Hebbel die straffe Linie der Entwickelung alles ist, freut Ludwig sich am Detail und schwelgt in kleinen Zügen. Hatte doch selbst seinen musikalischen Kompositionen ein Kritiker wie Felix Mendelssohn einen Zug zum volkstümlich Charakteristischen nachgesagt, den der Nachklassiker „geschmacklos“ fand. Aber auch Ludwig selbst irrte nicht, wenn er sich später vor dem Eigensinn einer „sich immer steigernden Individualisierung des schon Individuellen“ warnte. In diesen Entwürfen wird wirklich die „Kleinpsychologie“ bis auf den Gipfel getrieben. Da kann etwa in dem „Jakobsstab“, einer Dramatisierung der Hauffschen Novelle „Jud Süß“, der Geldmann kein Wort sprechen, das nicht nach Habsucht riecht. Ebenso wird auch das Milieu mit kleinlichen Einzelheiten überladen; und diese zugespitzt individualisierende Zeichnung von Hintergrund und Kulissen hat Ludwig nie ganz dem großen Fresko-Stil des „Kaufmann von Venedig“ oder des „Tasso“ zu opfern vermocht.

Den Gipfel dieser Kleinmeisterei zeigt in glücklicher Übertragung auf episches Gebiet ein Werk, das schon an der Grenze der zweiten Periode steht: die „Heiterethei“ samt ihrem Widerspiel, der Geschichte „Aus dem Regen in die Traufe“ (1857). Treitschke, ein warmherziger Bewunderer Ludwigs, hat sich über die übertriebene Individualisierung der Sprechweise, über die breite Schilderung der „großen Frauen“ im Dorf mit einem gewissen Entsetzen geäußert, das man dem pathetischen, immer mit Riesenstrichen stilisierenden politischen Historiker wohl nachfühlen kann; gerecht scheint mir es nicht. Nie hat Ludwig die Fülle der Gesichte unbefangener nachgezeichnet, nie glücklicher in der Camera obscura Farben und Bewegungen seiner engeren Umgebung erspäht und festgehalten. Er hat in seiner theoretischen Epoche die Dorfgeschichte als „Embryo des provinziellen historischen Romans“ gewürdigt; so ist vor allem auch sein eigenes Buch zu verstehen. Nach Walter Scott und seinem amerikanischen Nachfolger Washington Irving hatte man wiederholt in Deutschland breite Landschaftsgemälde solcher Gegenden entworfen, in denen historische und klimatische Verhältnisse besondere Eigenart begünstigten: Annette von Droste z. B. hat das versucht, Hermann Kurz und (in anderer Weise) Wilibald Alexis hatten den historischen Roman auf diesem Fundament errichtet. Ludwigs Liebe zur breiten Wirklichkeit blieb bei der Vorstufe stehen. Historische Vorgänge hatte er wohl auch einzeichnen wollen, wie jenes „Dunkelgrafen“ Schicksale; schließlich ward ihm die Schilderung seiner Thüringer zum ausreichenden Hauptmotiv. Trotz und Ehrlichkeit, verhaltene Leidenschaft und Stolz sieht er als Haupteigenschaften seiner Landsleute an; wer die großen Thüringer beschaut oder die kleinen kennt, wird seine Ken-

nerschaft loben. Aus diesen Eigenschaften also baut sich das Schicksal eines typischen Paars auf, einer prachtvollen, überkräftigen Jungfrau (so wollte Ludwig auch die Bernauerin zeichnen) und eines freilich doch ein wenig zu musterhaft geratenen Jünglings. Die Geschäftigkeit, Geschwätzigkeit, Geheimniskrämerei dieser winzigen Welt, in der die Wirtin schon eine „große Frau" trotz Maria Theresia ist, denn ihr Großvater war Bürgermeister, drängen sich zwischen die spröden und doch liebend sich zuneigenden Herzen, umspinnen sie — und können sie doch nicht bewältigen. Denn die reine Offenheit, das ehrliche Bekenntnis, der Zauber einer kraftvollen Persönlichkeit ist doch stärker. Und so dienen all diese seltsamen „spinnenden" und „schnaufenden" Originale mit ihren stehenden Redensarten und unvermeidlichen Gesten nur als Folie, von der sich die echte Menschlichkeit der Hauptfiguren abhebt.

Die gleichen Eigenheiten weisen auch die ausgeführten Dramen auf. Da ist ein kleines Lustspiel „Hanns Frei" (1842—1843); eine Dramatisierung von Bürgers Ballade „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain" folgte („Die Pfarrose" 1845); ein Intrigenstück mit einem edlen Polen („Die Rechte des Herzens" 1844—1845); als Vorspiel zu einem groß angelegten „Friedrich II." ein kräftiges kleines Seitenstück zu „Wallensteins Lager" („Die Torgauer Heide" 1844). Charakteristisch für all diese Stücke ist eine rasch und energisch vorschreitende Handlung, die doch über die mangelhafte psychologische Begründung nicht täuschen kann. Intrige und Voreiligkeit führen das Polenstück und die „Pfarrose" zu einem leicht zu vermeidenden Ende, während im „Fräulein von Scudéry" (1848, nach E. Th. A. Hoffmanns Meisterwerk) der König als deus ex machina den Knoten durchhauen muß. Übrigens hat in dies Drama Ludwig (wie vor ihm Hoffmann selbst) etwas von seiner fast abgöttischen Verehrung der Kunst gelegt, und ganz aus der Seele sind ihm Cardillacs Worte gesprochen:

> Das Schöne wird nie fertig; immer könnt' es
> Noch schöner sein.

Da kommt die Revolution — Ludwig erschrickt vor der Macht der Instinkte, die die „Rechte des Herzens" naiv anerkannt hatten. Er erinnert sich seiner eigenen Subjektivität. Er sucht nach einem Typus, der ihm den Konflikt des unbefangenen Rechtsgefühls mit dem geschriebenen Recht vergegenwärtige. Und plötzlich steht, zum Greifen deutlich, der Erbförster vor ihm, „in der Gebärde, in der der Schauspieler sprechen muß: ‚So sollte man doch gleich die Bestien totschießen!' — ‚Recht muß doch Recht bleiben' und ‚Ich hab' unrecht!'"

Der „Erbförster" (1849) ist das charakteristische Drama Ludwigs, wie „Judith" das typische Drama Hebbels, und bezeichnend ist auch, daß dieses im

Anfang, jenes auf dem Höhepunkt der Entwickelung des Autors steht. Alle Vorzüge seiner Begabung treten hier imposant hervor: die Deutlichkeit, mit der die Hauptfiguren geschaut, die unerschöpfliche Phantasie, mit der die Reden und Situationen ausgeschmückt sind; aber auch seine Schwäche: die Willenlosigkeit, mit der er sich sozusagen der Willkür seiner Gestalten hingibt, die Überladung mit kleinen Zügen, der gewaltsame Schluß. Wenn man den „Erbförster" vielfach als ein dramatisches Meisterwerk bezeichnet, so kann ich so wenig beistimmen, wie wenn Hettner es als das elendeste oller Schicksalsdramen ansah. Es ist ein Stück wie Ludwigs Leben: reich, voller gelungener Momente, überall von ernstem Streben erfüllt, aber doch nicht zu der Höhe gedeihend, die solchen Anlagen beschieden schien.

Ludwig hat in seinen Shakespearestudien wiederholt Äußerungen getan, die prophetisch auf Ibsen deuten. „Die günstigste Handlung ist ein einfacher Stoff, in dem eine nicht zu große Anzahl durch Gemütsart, Intentionen usw. scharf kontrastierter Personen vom Anfang bis zum Ende auf einen möglichst engen Raum zusammengedrängt sind ... Ein gutes Stück ist eigentlich nichts als eine Katastrophe und ihre sorgfältige Motivierung durch Charaktere und Situationen." In der Tat hätte seine natürliche Technik ihn auf die „Expositionsstücke" von der Art der „Nora" hindrängen müssen, „wo vor den Beginn der eigentlichen sichtbaren Handlung, die aber dann meist bloß in Gesprächen oder Besprechungen der Lage besteht, schon ein großer Teil der Verwickelung fällt". Denn er sah ja die Figuren schon mitten im Abrollen der Entwickelung vor sich; ja er glaubte sogar theoretisch die Forderung aussprechen zu dürfen, daß auf der Bühne (und noch mehr im Roman) die Entwickelungen der Charaktere bloß ein allmähliches Enthüllen dessen, was in den Menschen ist, nicht eine Umgestaltung bringen sollten. So wurde er dazu geführt, mit den Gestalten ähnlich zu experimentieren wie Ibsen. Dieser hat fast so ausführlich wie Ludwig bezeugt, wie ihm die Figuren aufgehen, wie er dann sich gleichsam mit ihnen zusammen einsperrt, sie Wochen, Monate verfolgt, bis er sie genau kennt — „glauben Sie," hat er einmal gesagt, „es ist keine Kleinigkeit, so acht Kerls immer im Auge zu behalten." Nun ward aber Ludwigs bewegliche Phantasie und Lebensfreude Ursache, daß er sich selten auf jene „nicht zu große Anzahl von Personen" beschränkte, ward die Schnelligkeit seiner ausmalenden Traumkraft Ursache, daß er die ständige Beobachtung der einzelnen Gestalten verlor. Darunter litt nicht bloß die Übersichtlichkeit der Handlung, sondern ihre ganze Führung. Er mußte mit einem Machtwort die unablässig sich fortrollende Offenbarung der Hauptcharaktere beenden — statt eines organischen Schlusses schrieb er einen mechanischen, er, der das Mechanische so haßte.

Starke Einwirkung des zunehmenden Studiums zeigt schon das nächste Werk, das letzte Drama, das Ludwig vollendete: „Die Makkabäer“ (1851—1852). Liebende Kenner Ludwigs, wie Adolf Stern und August Sauer, feiern es als sein unvergänglichstes Meisterwerk. Ich fürchte, die Zukunft wird ihnen nicht ganz recht geben. Auch dies Werk ward nicht, was es werden konnte. Wirksame Motive schießen in der üppigen Saat der wechselnden Entwürfe reich auf, nehmen eins dem andern Luft und Boden, ersticken sich. Schließlich ist nicht eins zur vollen Entfaltung gelangt. Mächtig war die Hauptfigur erschaut, der große und in seiner Größe so schlichte Juda, der den Löwen wie einen Hund erwürgt und (wie Gottfried von Bouillon) nicht König sein will, nur Diener des Herrn. Aber ihm gelingt es doch nicht, den verblendeten Fanatismus zu besiegen, mit dem das Volk am Sabbat sich abschlachten läßt; und schließlich ist nicht er der Sieger, sondern die stolze Mutter, Lea, das riesige Weib, das den Himmel niederbetet. Ganz gegen Ludwigs Absicht ist am Ende der Stolz, ja der Hochmut siegreich und vermag, was Judas edler Demut nicht gelang. Die wilde Großartigkeit Leas drückt auch auf die sanfte Güte Naemis, die nach einem älteren Entwurf fast an die erste Stelle treten sollte; so rührend auch ihre kindlich reine Freude beim Anblick Judas spricht:

Daß ich dich wieder habe, lieber Herr! —

sie verliert sich doch zuletzt in der Fülle der Personen. Schließlich geht aber, was das Schlimmste ist, das sogar verloren, was der Geschichte der Makkabäer ihren eigentlichen poetischen Wert gibt: der siegreiche Kampf eines Volkes um seinen Glauben. Statt eines geschlossenen Volkes, dem ein paar Abtrünnige nur größere Einheit geben würden, sehen wir im dritten Akt drei gleich starke Volkshaufen, von denen einer für Abfall und Unterwerfung spricht. Wie hätte Schiller den „Tell“ zerstört, wenn er etwa die Männer von Unterwalden für Gehorsam gegen Österreich hätte stimmen lassen!

Groß genug ist das Drama dennoch in der Anlage wie in der Ausführung einzelner Charaktere, um reicheren Erfolg zu verdienen. Der zweite Akt ist wohl Ludwigs bedeutendste dramatische Leistung, und selbst der etwas melodramatische Ausgang dieses wie des fünften Aufzugs läßt sich aus dem gesteigerten Ton der erregten Handlung rechtfertigen. Aber wir begreifen gerade hier, wie Ludwig ins Stocken geriet, sich, wie der Adept an seinen Retorten, an die Shakespearehefte festbannte — und zu viel lernte, um je wieder, in vierzehn arbeitreichen Jahren, ein Drama zu vollenden!

Otto Ludwigs Shakespearestudium hat gewisse Punkte in der Technik des größten aller Dramatiker glänzend aufgehellt; im ganzen bleibt seine Darstellung einseitig. Sowohl in der Auswahl der ausgebeuteten Stücke wie

der beleuchteten Seiten läßt der geniale Grübler sich mehr von seinem Bedürfnis leiten, als von dem Streben nach vollkommenem wissenschaftlichen Durcharbeiten des Stoffes. Was Ludwig gibt, ist weniger eine Schilderung von Shakespeares Dramaturgie, als eine Verkündigung derjenigen Ibsens und seiner Schule. Hier viel mehr als in den Dramen des großen Briten findet sich das breit realistische, bewußt um die Hauptlinie sich herumschlängelnde Gespräch, hier die indirekte Charakteristik in strengster Durchführung, hier die sorgfältige Nuancierung des Grundtons, der Szenenstimmungen, der Einzelreden. Aber eben darin sehe ich vor allem die Bedeutung der dramaturgischen Studien Ludwigs. Deutlicher als ein anderer erkannte er, was nötig sei, damit das deutsche Drama aus dem Fahrwasser der Epigonen herauskomme — frei von der hohlen Deklamation der Schillerianer, von den leblosen Tendenzpuppen der Jungdeutschen, von der hölzernen Bretterwelt der „bühnengemäßen" Massenfabrikanten. Was er suchte, legte er in Shakespeare. Freilich blieb auch das ihm nicht verborgen, was Lessing schon ausgesprochen hatte, daß ein nationales Theater im großen Stil nationales Selbstgefühl, größere Lebensführung verlange.

Ihm selbst aber zerstörte das Programm die Ausführung. Er gab uns keine „Genoveva" als Gegenstück zu Hebbels, keine „Falieri" als Pendant zu Byrons, keinen „Wallenstein" (1861—1865 geplant) als Überbietung von Schillers Werk. „Was sind Hoffnungen, was sind Entwürfe!" Nur ein Werk war seiner letzten Periode noch gegönnt. Der prächtige Roman „Zwischen Himmel und Erde" (1856) ist sein reifstes und wohl trotz „Erbförster" und „Makkabäern" sein größtes Werk. Es sind wieder Charaktere aus jener Sphäre, die ihm vertraut war wie keine andere und wie keinem anderen: aus dem Kleinstadtleben Thüringens. Die engbegrenzte „Respektabilität" des kleinstädtischen Patriziers bildet die Atmosphäre der ganzen Handlung. Aber von diesem Boden erhebt sich hier ein Konflikt von tragischer Größe. Die deutsche Literatur hat nicht viel, was diesem Werk an die Seite zu stellen wäre. Wunderbar ist die Beherrschung der Sprache. Ludwig war kein Lyriker; aber hier, auf dem Höhepunkt der Handlung, erreicht er hinreißende lyrische Kraft: „Wie Orgelmusik," schrieb Paul Heyse, „in welche sich vom Chor herunter Posaunen mischen, durchdröhnte mich's feierlich und gewaltsam und melodisch zugleich. Dergleichen ist wohl in Prosa nie erschaffen worden." Jene Szene, in der Apollonius die glücklich erregte, schwärmende, lachende, weinende Christiane in seinen Armen findet, oder die, in der der Vater an dem ungeratenen Sohne das Gericht vollziehen will, stehen der berühmten Dachdeckerszene an Kraft und Kunstvollendung kaum nach. Meisterhaft ist die Handlung geführt; oft hat man es mit Recht bewundert, wie „der pedantisch-ängstliche

Apollonius vor dem Schlafengehen das Licht emporhebt, um zu sehen, ob er beim Putzen nicht ein Fünkchen habe wegspritzen lassen, und damit den Lichtschein durch eine Spalte in die Scheune wirft, in der sein Bruder das Seil durchschneidet, um ihm dadurch den Tod zu bereiten." Vor allem aber: die unablässige Schulung an Shakespeare, die dem Dramatiker verhängnisvoll ward, ist merkwürdigerweise dem Epiker zum Segen gediehen. Hier hat er die Überfülle kleiner individueller Einzelzüge abgeschnitten, die die „Heiterethei" überzog; hier hat er es aufgegeben, für jede sprechende Figur gleichsam das Gesicht in andere Falten zu legen und den Sprechton mimisch nachzuahmen. Ruhig, ernst schreitet die Erzählung fort, von kleinen Aufhaltspunkten wirkungsvoll unterbrochen: „Diese vier Menschen, in all ihrer Verschiedenheit in einen Lebensknoten verknüpft, den eine Schuld verzehrt! Welch Schicksal werden sie vereint sich spinnen, die Leute in dem Hause mit den grünen Läden?"

Auch diesem Werk ist die Lesewelt noch nicht ganz und die Kritik nur zum Teil gerecht geworden. Zu ausschließlich hat man die Kleinmalerei bewundert, die Schilderung von Handwerk und Handwerkszeug, wie die der feinsten Seelenregungen; wie geschlossen, wie ganz aus einem Guß sich dies Wunderwerk inmitten der zerfließenden oder zusammengestopften Romanproduktion Deutschlands ausnimmt, das haben wenige gewürdigt. Der Erfolg war groß, aber er blieb äußerlich; zu einer vollen Anerkennung der ganzen Dichterpersönlichkeit arbeiteten sich die wenigsten durch. Wäre das aber selbst der Fall gewesen — es hätte Ludwig schwerlich gerettet. Zu leidenschaftlich hatte er sich auf die dramatische Tätigkeit geworfen: die epische Arbeit war ihm nur störende Unterbrechung seiner dramaturgischen Alchemie. Hier noch einmal ein großer Erfolg — vielleicht hätte dann sich sein Leben nicht so rasch und in gewissem Sinne doch unfruchtbar verzehrt. Und so reicht keine seiner Schöpfungen an das Vermächtnis heran, das er mit seiner Persönlichkeit hinterließ. Reiner hat kein Künstler seinen Idealen gelebt; ehrlicher kein Dichter sein ästhetisches Ziel allein verfolgt; achtloser ist niemand an den Verlockungen des Tages und aller Tage vorbeigeschritten. Idealismus im höchsten Sinne — das ist der „Generalnenner" dieses Realisten, der doch auch diesen Titel ohne Zweifel verdient. „Sicher ist," meint Walzel, „daß Ludwig schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts die künstlerische Aufgabe in Deutschland gelöst hat, die zu lösen am Ende des Jahrhunderts deutsche Dichter in die Schule des Auslandes gingen."

Siebentes Kapitel:
Freude an der Fülle des Daseins

Fast durchweg standen die literarischen Vertreter des Volkstums zu den Männern der „Bewegungsliteratur" im Gegensatz. Mit einer Bekämpfung des Jungen Deutschlands trat Auerbach auf den Plan; O. Ludwig haßte die Jungdeutschen; und selbst Männer, die eine innere Verbindung beider Gruppen bedeuteten, wie Alexis und Hermann Kurz, haben persönlich nur zu der einen Beziehungen unterhalten. Dennoch gehören beide zusammen: in der Freude an der Wirklichkeit treffen sie sich, nur daß die einen mehr die abstrakte Realität selbst meinen, die andern ihre realen Träger: das Volk, die Stände.

Eins ist all diesen Schriftstellern gemein: die lebhafte Freude an der Fülle der Dinge, an der wiederentdeckten Natur. Dieses Moment sahen wir auftauchen, zu immer größerer Stärke sich emporringen — jetzt herrscht es unbedingt.

Leben um jeden Preis! verkünden Dichter und Philosophen. Da ist Julius Mosen (1803—1867) aus Marieney im sächsischen Vogtland ein prächtiges Beispiel. Zwar die einst berühmten „Letzten zehn Mann vom vierten Regiment" sind uns heut nur noch ein interessantes Denkmal der Polenschwärmerei, aber nicht vielen Dichtern sind zwei so einfach kräftige und im besten Volkston gehaltene Balladen wie „Andreas Hofer" und „Der Trompeter an der Katzbach" gelungen. Daneben behandelte er in drei charakteristischen Werken den Kampf zwischen Sinnenlust und Idealismus: „Georg Venlot", eine Novelle mit Arabesken, „Ritter Wahn" (beide 1831), „Ahasver" (1838). Es ist ein uraltes Thema — neu ist, wie Mosen den Streit löst. Im „Venlot" ist es der Teufel, der die Abkehr vom Leben, die Abtötung, die Hinwendung zu dem „Nirwana" der Buddhisten und Schopenhauers predigt. Im „Ritter Wahn" begehrt der Mensch, der sich in den Himmel hineingekämpft hat, noch einmal zurück zu der Erde; und Ahasver selbst, der so oft verzweifelt hat, ruft der Natur zu:

> O Mutter aller Wesen, täusch' mich wieder,
> Wie du dich täuschest, singe mir und dir
> Leis wieder vor die alten Wiegenlieder!

Ritter Wahn, die nach unsterblichem Leben in Gott ringende Seele, und sein Gegenbild Ahasver, die „in irdischem Dasein befangene Menschennatur" — einig sind sie in dem leidenschaftlichen Durst nach Leben, in dem Preislied auf die Existenz!

Es ist die neue Freude an der Fülle des Daseins, die aus Mosens philosophischen Dichtungen jauchzt. Noch triumphierender verkündete sie Ludwig Feuerbach — trotz Schopenhauer wohl der bedeutendste Stilist unter den Weltweisen vor Nietzsche.

Ludwig Feuerbach (1804—1872) gehört einer Familie an, in der die Talente fast zu reich und gedrängt wuchsen, so daß die beständige geistige Anspannung in dem letzten berühmten Sohn des Hauses, dem Maler Anselm Feuerbach, zu nervöser Überreizung führte. Der Philosoph aber hatte von der kräftigen, gesunden Art seines Vaters, des gefeierten Kriminalisten Anselm Feuerbach, mehr als von der Schwächlichkeit des Mathematikers Karl und der Reizbarkeit des Archäologen Anselm (1798—1851), der wenigstens durch ein Werk, den „Vatikanischen Apollo" (1833), sich auch in die Tafeln der deutschen Literaturgeschichte eingeschrieben hat: es bringt in reiner Sprache ästhetische Auffassungen von einer Feinheit und Tiefe, die das Buch mit dem „Vermächtnis" seines berühmten Sohnes, des Malers, wohl vergleichen lassen. — Ludwig Feuerbach begann (wie D. Fr. Strauß und F. Th. Vischer) als Theolog und empfing von Schleiermacher nachhaltige Eindrücke. Aber schon der einundzwanzigjährige Jüngling gab die Theologie als eine „überstiegene Bildungsstufe" auf und hat von da rastlos mit ganzer Seele der philosophischen Forschung angehört. Seit Spinoza hat kein bedeutender Philosoph so ausschließlich wie er nur dieser Aufgabe gelebt.

Der schöne Mann mit dem prachtvollen, fächerförmigen Bart war der glühendste und feurigste Prophet der großen Lust am Leben. Man kennt ihn fast nur als den Kämpfer, der in seinen „Gedanken über Tod und Unsterblichkeit" (1830) trotzig ausgerufen: „Der Mensch ist der Schuster, und die Erde sein Leisten!" und in seinem „Wesen des Christentums" (1841) den übernatürlichen Gott für eine Menschenschöpfung erklärte; alle Philosophie und alle Theologie wollten seine „Grundsätze der Philosophie der Zukunft" (1843) in Anthropologie auflösen. Aber so bedeutsam auch sein Kampf gegen die „logischen Spiele" der Philosophen und gegen die Halbgläubigkeit jener Theologen, die „zu glauben glaubten", für die geistige Entwickelung Deutschlands gewesen sein mag — bedeutsamer erscheint uns seine positive Lehre. Zwar mag man wohl von ihm sagen, was er von dem berühmten französischen Skeptiker Bayle gesagt hat: er ist da positiv, wo er negativ ist. Er bekämpfte die Staatskirche und die offizielle Philosophie, weil sie die freie Entwickelung der Weltanschauung hindern und den freien Genuß der Realität. Denn er liebt alles Wirkliche, und das Wirkliche ist ihm das Sinnlich-Wahrnehmbare, Sinnlich-Genießbare. „Die alte Philosophie gestand die Wahrheit der Sinnlichkeit ein, aber nur versteckt, nur unbewußt und widerwillig — die neue Philosophie

dagegen anerkennt die Wahrheit der Sinnlichkeit mit Freuden, mit Bewußtsein."

Es ist also keineswegs nur polemisch gemeint, wenn Feuerbach alle Religion in Anthropologie auflösen, überall Dogmen und Riten als historisch-lokal bedingt nachweisen will, wenn ihm die Götter und der christliche Gott selbst nur Verkörperungen der menschlichen Furcht sind. Vielmehr gilt all sein beredtes Predigen, der Feuerstrom seiner philosophischen Agitation der Verherrlichung des Lebendigen. Nicht die Götter will er erniedrigen — die Menschen will er verherrlichen. Und so spricht er auch direkt und positiv das große Schlagwort der Zeit aus: „Das Charakteristische des modernen Zeitalters überhaupt ist, daß in ihm der Mensch als Mensch, die Person als Person und damit das einzelne menschliche Individuum für sich selber in seiner Individualität sich als göttlich und unendlich erfaßte." Und diese große neue Entdeckung: das Individuum, der Einzelne — sie erfüllt sein ganzes Leben mit Begeisterung. Alles individualisiert sich ihm. Die Abstraktion „Wasser" verdeckt ihm nun nicht mehr die tausend Gestalten des Meeres, der Ströme, der Bäche, der Teiche, Wasserfälle, des Regens, Schnees und Eises; die unendliche Kette der Ursachen wird ihm zu einem belebten Spiel unaufhörlich sich ablösender Einzelfälle. Und so weit geht seine Liebe zu diesem bunten Spiel der Natur, daß er um des Lebens willen den Tod liebt. Er liebt ihn, er feiert ihn mit begeisterten Worten wie Goethe im „Prometheus", wie Novalis in den „Hymnen": „O Tod! ich kann mich nicht loswinden von der süßen Betrachtung deines sanften, mit meinem Wesen so innig verschmolzenen Wesens!" Er preist den Tod, weil er ein Teil des Lebens ist, weil er der vollendende Moment ist. Und aus dieser Auffassung des Todes heraus wendet er sich mit schneidender Herbheit gegen die Unsterblichkeitslehre, für die der Tod „nur ein Ort zum Kleiderwechseln" sei, das Sterben „nur das Schnedderengdeng eines Postillions, der die nächste Station ankündigt". Der Tod soll ein einzig dastehender, abschließender Moment sein, dessen Großartigkeit kein Jenseits herabdrückt. Der Tod ist das letzte und höchste Recht des Lebenden.

Am naivsten spricht sich die Lebenslust bei jenen beiden Schwaben aus, die freilich, obwohl Jugendfreunde, recht verschiedene Wege gingen. Wilhelm Waiblinger (1804—1830) ist ein Sohn der alten Reichsstadt Heilbronn. Der Drang ein romantisches Leben zu führen trat früh hervor, wie seine anmutig erzählten Jugenderinnerungen zeigen: harmlos in kecken Wanderfahrten ins Blaue hinein, verhängnisvoller in dunkeln Liebesabenteuern. Aber alles war ihm nur Behelf und Vorbereitung, bis er nach Italien kam. Seit 1826 blieb er dort und lebte in Rom abenteuerlich genug, in zerlumptem Rock und verwildertem Haar, aber glücklich wie ein königlicher Bettler, ent-

zückt von allem, was er sah, und gleichgültig gegen den Spott der Fremden. Eine leidenschaftliche Sehnsucht nach Unsterblichkeit fand in der günstigen Aufnahme seiner ersten Lieder und Erzählungen Nahrung; sein Geniekultus schreckte so wenig wie Stieglitz' Nervosität treue Freunde zurück, zumal er wirklich liebenswürdig war; aber dauernd ihm zu helfen waren sie nicht imstande. So ward auch dieser begabte Lyriker und witzige Humorist, wie so viele „Epigonen", „mehr Objekt der Poesie als Dichter". Der eitle, dem undankbaren Deutschland feindliche Nachahmer Byrons und Hölderlins dichtete sein Leben zu einer Eichendorffschen Novelle um; und bei aller Bedrängnis, bei körperlichen Leiden und versagender Kraft war sein Glück an der schönen Natur, seine Freude an jeder malerischen Geste einer Sizilianerin, sein Behagen an dem Klang der Sprache selbst stark genug, um ihn zu entschädigen für alles, was ihm fehlte. Noch auf dem Totenbett sang und predigte er italienisch und schrieb in die Heimat die Abschiedsworte: „Lebet wohl, geliebte Eltern! Ich sterbe auf römischem Boden." Seine Dichtungen erfreuen durch reine Form, durch Wohlklang und Heiterkeit; aber es fehlt ihnen der spezifische Gehalt, auch das Eigenste (außer den Satiren) klingt übersetzt.

Individuell dagegen in jeder Zeile war das eigenwilligste der schwäbischen Originale, Eduard Mörike (1804—1875). Der Pfarrer von Kleversulzbach bei Heilbronn war keine poetische Erscheinung wie der „Räuberhauptmann" Stieglitz oder der zerlumpte Vagant Waiblinger; vielmehr ruht auf dem bartlosen, etwas weichlichen und fleischigen Gesicht, auf dem Bild des Mannes mit engem Zylinder und Regenschirm (wie ihn eine unübertreffliche Silhouette von Konewka darstellt) der volle Abglanz jenes romantischen Philisteriums, das Justinus Kerners Familienleben oder Schwabs ganze Haltung so anmutend verklärt. Er hat sich auch nicht in „Ideenkrämpfen" mit Projekten herumgeschlagen, die er nicht ausführen konnte, sondern erst behaglich und leicht produziert und später ohne Kummer geschwiegen. Und doch war gerade er der echteste Dichter dieses Zeitraums, vielleicht kein so großes Talent wie Lenau, aber ein reineres. Erlebt hat er nicht viel: er wuchs in Ludwigsburg (wo er am 8. September 1804 geboren wurde) unter Freunden auf, die mit ihm gemeinschaftlich Traumstädte erbauten und sich in einer erfundenen Sprache unterhielten, studierte Theologie und erhielt nach verschiedenen ländlichen Vikariaten die Pfarrei in Kleversulzbach (1834), die er nach neun Jahren niederlegte. 1851 siedelte er nach Stuttgart über und schloß, siebenundvierzig Jahre alt, eine (bald wieder geschiedene) Ehe, der zwei Töchter entsproßten. Nach 1856 erschienen nur noch vereinzelte Gedichte von dem in den dreißiger Jahren sehr produktiven Dichter. Am 4. Juni 1875 ist er nach schweren Leiden, die liebevolle Fürsorge erleichterte, gestorben.

Wie diesem idyllischen Leben äußerlich jeder Sturm erspart blieb, heftige Erschütterungen der ganzen Existenz, wie Vischer und Strauß sie durchzumachen hatten, fern blieben, so ist auch sein inneres Leben von allen heftigen Katastrophen verschont worden. Es lag nicht etwa daran, daß er mit kühler Vornehmheit oberhalb der Welt gethront hätte; er war weichherzig, ein frommer Christ, ein warmer Patriot, er lebte mit und in seinen Freunden, und herzliches Spiel mit Kindern war ihm unentbehrlicher Sonnenschein. Aber er gehörte zu jenen Naturen, in deren Nähe jede heftige Bewegung sich zu weicher Schönheit abtönt, deren innere Harmonie alles sich angleicht, was in ihren Lebenskreis kommt. Der Poesie, der er ganz und gar angehörte — denn bei allem spielenden Anschein war er ein so ernster Künstler wie nur je einer —, sie war für ihn nur ein Bestandteil einer allgemeineren Kunst: der Kunst, die Sehnsucht aller Dinge nach Schönheit zu erfüllen. „Ist denn Kunst", heißt es in seinem Roman, „etwas anderes, als ein Versuch, das zu ersetzen, was uns die Wirklichkeit versagt?" Aber die „wir", denen die Kunst erfüllen soll, was sie begehren, sind nicht bloß die Menschen: seiner naturfrommen Seele haben auch die Dinge begehrendes, forderndes Gefühl. Die Lampe, die Uhr, das Kinderspielzeug begehren sich mit einem schön geformten Wort auszusprechen, und er tut ihnen ihren Willen; oder er gehorcht auch dem Drang, selbst anmutige Formen herauszubilden, er sitzt an der Drechselbank, dreht Vasen, gräbt in das Grabkreuz für Schillers Mutter, die auf dem Friedhof neben der seinen ruht, selbst die Inschrift ein. Er ist überhaupt ein „Boßler", wie man in Süddeutschland sagt, voll Freude am Herrichten kleiner Kunstwerke jeder Art; unerschöpflich ist er in Gelegenheitsgedichten, die jenen liebenswürdigen Charakter sorgfältig bedachter Zwecklosigkeit tragen, der weibliche Handarbeiten zu schmücken pflegt. Immer wieder muß man seine herrlichen Verse auf eine Lampe zitieren, die seine eigene Art unvergleichlich charakterisieren:

Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form —
Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?
Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

Dieselbe Gabe aber, aus jeder von anderen kaum beachteten Kleinigkeit ein Kunstwerk zu gestalten, selig in ihm selbst, verleiht auch den vollendeten Gedichten und größeren Schöpfungen Mörikes ihren Zauber. Er ist ein Lyriker von solcher Unmittelbarkeit, von so fleckenloser Schlichtheit, in jeder Linie ganz unter dem liebevollen Bann einer goldenen Notwendigkeit, so zart und so melodisch, daß hierin nur Eichendorff ihm verglichen werden kann. Von seinen Versen gilt Gottfrieds von Straßburg Lob der Verse Hartmanns von

Aue: wie lauter und wie rein sind seine kristallenen Worte! sittig kommen sie an uns heran, schmiegen sich an uns und werden jedem offenen Sinn lieb. Und der Lyriker, der den Ton des Volksliedes traf wie kaum noch einer, der das „Verlassene Mägdlein" schuf („Früh, wann die Hähne krähn") und „Schön Rohtraut", er ist zugleich ein Meister der Erzählungskunst wie jener Hartmann und wie Eichendorff, der Schöpfer der lyrischen Novelle, in der Theodor Storm und Paul Heyse den Spuren des von ihnen hochverehrten Meisters folgten. Seine Novellen und vor allem jene unvergleichliche Perle „Mozart auf der Reise nach Prag" (1855) zeigen eine nahe Verwandtschaft mit den Erzählungen Eichendorffs; aber er ist breiter, seine Behaglichkeit erinnert von fern an die altmodisch-heimische Umständlichkeit der Erzählungen eines J. J. Engel, eines Zschokke, nur daß das Zöpfchen ihn noch liebenswürdiger kleidet. Seine Ironie ist etwas pastoraler, pädagogischer, seine Zeichnung aber viel bestimmter, seine Erfindung unendlich reicher als bei jenen Vorgängern. Anmutig dringt die Freude am Kunstgewerbe auch in seine epischen Dichtungen: wie Gottfried Keller liebt er es, allerlei Wunder der Kleinkunst zu beschreiben. Behaglich ist auch sein Stil an solchen Stellen, die es irgend vertragen: will er Mozarts Reisewagen beschreiben, so baut er Sätze von so wohnlicher Schwerfälligkeit, wie der alte Wagen selbst.

Aber auch sein großer Roman „Maler Nolten" (1832), das erste Werk, das von ihm erschien, und das größte — 1838 folgten die Gedichte, 1839 Erzählungen, 1840 eine Blumenlese fremder und vortrefflicher eigener Übersetzungen klassischer Poesie, 1846 die „Idylle vom Bodensee" — auch dies höchst merkwürdige Denkmal der schwäbisch-klassizistischen Romantik besitzt einen zauberhaften Reiz. Kunstfehler hat es genug, und die liebenswürdigsten: der Dichter verweilt sich in freundlicher Betrachtung seiner Lieblinge, erzählt und spielt seinen Figuren wie wirklichen Gästen, wie seinen lieben Kindern Schattenspiele und Dramen vor, die den Gang der Handlung am unrechten Ort aufhalten, begleitet die Sterbenden fast zu predigerhaft wohlwollend auf ihren letzten Gang. Dennoch ist der „Maler Nolten" ein köstliches Geschenk an alle, die Zeit haben zum Lesen. Eine gewisse pädagogische Tendenz durchwaltet auch dies Werk. Die reine Einfachheit ländlicher Naturen wird der Überfeinerung der Stadt- und Hofkreise in einer Weise gegenübergestellt, die an Goldsmiths „Vikar von Wakefield" erinnert — kann ja doch auch Mr. Primrose selbst, der englische Landprediger, eine gewisse Verwandtschaft mit dem Pfarrer von Kleversulzbach nicht verleugnen.

In der Komposition und der Psychologie steht der Roman denen der Epigonen nahe. Auch die Beimischung der „romantischen" Elemente ist in der Art „Wilhelm Meisters" und seiner Nachfolger gehalten: eine wahrsagende Zigeu-

nerin spricht verhängnisvolle Worte, geheimnisvolle Verwandtschaften greifen in das helle Leben düster hinein, das Schauspiel im Roman und die Gespräche über Kunst fehlen nicht. Und dennoch ist es ein Werk, wie Eichendorff oder Immermann, wie Tieck selbst es nie hätte schaffen können — auch wie es jetzt vorliegt, nachdem eine unvollendete Umarbeitung der ersten Fassung bei großen Besserungen keine volle Einheitlichkeit herstellen konnte. Die ungemeine Klarheit der zart gezeichneten Bilder (wie etwa der wundervollen Winterfahrt im ersten Teil), die melodische Abstimmung der Figuren von der edlen Konstanze bis zu der lieblichen Agnes und von dem schneidend scharfen Schauspieler Larkens bis zu dem weichen Träumer Nolten — das hat bei ihnen nicht seinesgleichen. Gewiß ist der Roman viel zu lyrisch und auch der Abschluß mit dem Dreiklang Wahnsinn, Blindheit und Verzweiflung ist mehr dem Bedürfnis nach einem musikalisch stark wirkenden Schlußakkord entsprungen als der Anlage der Handlung und der Charaktere. Aber — wir leben hier eben nicht in unserer Welt. Trotz aller kräftigen Einzelbeobachtung, trotz allen sogar realistischen Details selbst in den phantastischen Märchen bleibt Mörikes Welt immer eine lyrische, in der eigene Gesetze gelten, musikalische möchte ich sagen, die stärker sind als Psychologie und epische Logik. Denn Mörike ist in letztem Grunde ein mythologischer Dichter. Hierin liegt die Eigenart wie seiner Epik so seiner Lyrik. Ganz einzig steht er hierin — trotz Lenau — in seiner Zeit, und nur den Engländer Keats (1795—1820) mag man ihm vergleichen. Keats teilt mit unserem schwäbischen Hellenen die doppelte Begeisterung für national-volkstümliche Sage und für antike Formenstrenge. Sein berühmtes Gedicht auf eine griechische Urne bildet zu Mörikes Strophe auf eine Lampe das Gegenstück; und ganz und gar hätte Mörike die Worte wiederholen können, die Keats beim Betrachten der musizierenden Figuren auf einer Urne spricht: „Süß sind Melodien, die wir hören, süßer, die wir nicht vernehmen.“

Denn hier gerade liegt Mörikes wunderbarste Kraft: Melodien zu hören, die wir nicht vernehmen, Bewegungen zu sehen, die in den stillen Gliedern schlummern. Er sieht auf der Ecke einer Landkarte einen Baum und ein paar Figuren gezeichnet — und die Äste werden lebendig, und die Figuren feiern ein Fest. So entstand den alten Völkern die ganze Fülle der Elfen und Nixen und anderer Elementargeister. Und ganz unerschöpflich ist er in der so recht mythologischen Kunst, die Bewegungen sogar der vom Ton bewegten Luft uns sichtbar zu machen. Er führt Th. Storm an die Wiege des schlafenden Töchterleins und deutet auf zwei Rotkehlchen, die im Bauer vor dem Fenster standen: „Richtige Gold- und Silberfäde ziehe sie heraus; sie singe so leise, sie wolle das Kind nit wecke.“ Mörike lebte ganz in der Musik,

vor allem in ihrer häuslichen Übung, auch hierin ein rechter Nachfahr Martin Luthers, von dem er mütterlicherseits abstammte; sein Liebling war, wie man wohl begreift, Mozart, während all die Stürmer, Lenau wie die Gräfin Hahn, für Beethoven schwärmten. Und wie die Alten eine unhörbare Harmonie der Sphären träumten, so dichtet er Musik in alle Natur hinein. So ward den Alten die dumpfe Waldesstille zum hörbaren Lachen des Pan. Auch hier gilt für ihn das Wort, das er zu seinem Maler Nolten sprechen läßt:

> Wie gern erkannte ich es an, daß deiner Kunst von seiten der Romantik, die dir nun einmal im Blute sitzt, kein Schaden erwachse. Du hast ein für allemal die Blume der Alten rein vom schönschlanken Stengel abgepflückt, sie blüht dir unverwelklich am Busen und mischt ihren stärkenden Geruch in deine Phantasie; du magst nun schaffen, was du willst, nichts Ungesundes, nichts Verzwicktes wird von dir aufgehen.

Das Grausige scheut auch er nicht, so in der düstern Erzählung „Lucie Gelmeroth“, die doch versöhnlich schließt wie das unheimliche Märchen „Die Hand der Jezerte“. Aber lieber noch schafft sein Geist, wie der des Volkes, heiter spielende Sagen und Märchen von harmlosen Dämonen, von bösen Fischern und dummen Riesen. Er führte diese Gestalten gern in das wirkliche Leben ein, erzählte von dem pedantisch-philiströsen „Herrn Sicheré“ Anekdoten wie von lebenden Personen, und dessen Umwandlung in den riesenhaften Sichern Mann bildet eine zweite mythologische Schicht über der ersten. Nie aber läßt er wie Brentano seiner Phantasie die Zügel schießen; die Gestalten bleiben klar, möglich im mythologischen Sinne, lebendig. Denn auch hier übte er die Gabe des Maßes, die das schöne Gebet preist:

> Wollest mit Freuden
> Und wollest mit Leiden
> Mich nicht überschütten!
> Doch in der Mitten
> Liegt holdes Bescheiden.

Ein Mann des Maßes und des Bescheidens ist auch Adalbert Stifter (1805—1868). Aber er war kein Sonntagskind wie Eduard Mörike; ihm ergänzten sich die Dinge nicht zu poetischer Vollkommenheit. Stifter erblickt nur, was wir alle sehen. Er sieht es klarer, zeichnet es bestimmter ab; doch er bleibt Prosaiker. Er ist ein Meister der Beschreibung; zu beseelen weiß er nicht. Wie auf altmodischen Bildchen stehen die Menschen vor uns „in treu altfränkischen Trachten“ (wie Johannes Schlaf sagt), „alle äußerlich und innerlich sauber, keusch, jungfräulich, mit gesunden Wangen und hellen biederen Augen, eine durchweg musterhafte Menschheit, gut bürgerlich und immer von etwas philiströser Korrektheit in ihrer Lebensführung.“

Stifter ist durchaus eine Schulmeisternatur; daß er sich aus vulkanischer Ur-

sprünglichkeit zur Ruhe erst erzogen habe, vermag ich seinem ausgezeichneten Biographen Sauer nicht zuzugeben. Den Sohn des Leinwebers und Flachshändlers zu Oberplan im Böhmerwald trieb frühzeitig die Natur zum Lernen, zum Sammeln und Ordnen; daß er aber dennoch nicht, wie etwa Goethe, zum Forscher berufen war, zeigt sich in der frühen Neigung, auszusuchen: glänzende Steine trägt er zusammen, nicht Steine jeder Art. So bleibt es bei Stifter: er verehrt und bewundert die Natur — aber mit Auswahl. Er wird nie intim mit der Natur, so viel er sich auch mit ihr beschäftigt; und ebenso bleibt sie ihm gegenüber reserviert. Die geheimsten Reize zeigt sie wohl den Augen Mörikes, den glühenden Sinnen Annettens — ihm doch immer nur die Oberfläche. Die prüft und beschreibt er dann aufs sorgfältigste. Er geht durch den Böhmerwald, den einzigen Forst Europas, der noch Stücke von echtem „Urwald" aufweist, doch mehr mit den Blicken des inspizierenden Schulrats, als mit Goethes anbetender oder Anastasius Grüns jubelnder Naturfrömmigkeit; dann ruft er einen Baumstamm auf, einen Bergkristall, einen Talwinkel und überhört sie genau, und nichts darf ausgelassen werden. Mit den Jahren steigert sich die Pedanterie. Er blieb in seinem Beruf: erst Hauslehrer in Wiener Adelsfamilien, später (1850) Schulrat. Seine Frau war ihm in liebender Verehrung unbedingt ergeben; Kinder besaß er nicht, und eine Pflegetochter verlor er durch Selbstmord. Sein Verleger hängt mit bewundernder Freundschaft an ihm; das erste Werk, die „Studien" (1844—1850), hat sofort großen Erfolg, den die „Bunten Steine" (1853) teilen. Was Wunder, daß der von früh auf einseitig beanlagte Mann immer stärker seine Eigenarten ausbildete? Seine Art, das Gespräch für sich allein zu monopolisieren, war zuletzt so bekannt wie die gesellschaftlichen Monologe seines Gegenparts Hebbel; die unleidliche Breite, mit der er Bekannten einen neuen Schreibtisch beschrieb, machte ihn aber fast gefürchtet, während Hebbels Regen von Aphorismen gesucht ward. Er schreibt dann in seinen letzten Werken, dem „Nachsommer" (1857) und dem „Witiko" (1864—1867), wie ein Lehrer, der Schülern diktiert und sie dabei gleichzeitig an Geduld gewöhnen will: „Witiko ging einige Male in dem Gemache hin und wieder. Dann setzte er sich auf einen Stuhl. Dann trat er an das Fenster und sah auf den Ort hinab." Die gleiche Unfähigkeit, vielmehr die gleiche trotzige Absicht, wichtig und unwichtig nicht zu scheiden, beherrscht Stifters Weltanschauung und seinen Stil; und macht er einmal einen Unterschied, so geschieht es zuungunsten des Wichtigen. Er macht sich daraus sogar mit den Jahren eine Theorie zurecht. Hebbel hatte ihn als Blumen- und Käfermaler verspottet. Darauf antwortet Stifter mit einer heftigen Entgegnung. Sie bringt seine Kunstlehre nicht ganz, aber einen wichtigen Teil:

Das Wehen der Luft, das Rieseln des Wassers, das Wachsen des Getreides, das Wogen des Meeres, das Grünen der Erde, das Glänzen des Himmels, das Schimmern der Gestirne halte ich für groß. Das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer als obige Erscheinungen, ja ich halte sie für kleiner, weil sie nur Wirkungen viel höherer Gesetze sind. Sie kommen auf einzelnen Stellen vor und sind die Ergebnisse einseitiger Ursachen... Ein ganzes Leben voll Gerechtigkeit, Einfachheit, Bezwingung seiner selbst, Verstandesgemäßheit, Wirksamkeit in seinem Kreise, Bewunderung des Schönen, verbunden mit einem heitern, gelassenen Sterben, halte ich für groß; mächtige Bewegungen des Gemütes, furchtbar einherrollenden Zorn, die Begier nach Rache, den entzündenden Geist, der nach Tätigkeit strebt, umreißt, ändert, zerstört, und in der Erregung oft das eigene Leben hinwirft, halte ich nicht für größer, sondern für kleiner. Wenn wir die Menschheit in der Geschichte wie einen ruhigen Silberstrom einem großen ewigen Ziele entgegengehen sehen, so empfinden wir das Erhabene, das vorzugsweise Epische. Aber wie gewaltig und in großen Zügen auch das Tragische und Epische wirken, wie ausgezeichnete Hebel sie auch in der Kunst sind, so sind es hauptsächlich doch immer die gewöhnlichen alltäglichen, in Unzahl wiederkehrenden Handlungen der Menschen, in denen dieses Gesetz am sichersten als Schwerpunkt liegt, weil diese Handlungen die dauernden, die grünenden sind, gleichsam die Millionen Wurzelfasern des Baumes des Lebens.

Er kommt wiederholt auf dies Glaubensbekenntnis zurück. Der „Nachsommer“, ein pädagogischer Roman, der die Erziehung eines Jünglings am Anblick späten, stillen Altersglückes schildert, ist ganz dieser Idee gewidmet. Hier sagt denn auch der Zögling: „Großes ist mir klein, Kleines ist mir groß“. Mehr noch als Grillparzer und Annette wird dadurch Stifter, recht ein „Fanatiker der Ruhe“, zum typischen Vertreter jener müden, weltscheuen Lebensauffassung der Restaurationszeit. Er haßt das Große, weil es zu laut ist, weil jede starke Erschütterung ihm die „Unschuld der Dinge“ verdirbt; denn gerade in der stillen Gleichmäßigkeit der Erscheinungen liegt für ihn der Zauber. Den bewundert er mit der ganzen Begeisterung seiner Zeit für die Schönheit des Lebens: „Es liegt im menschlichen Geschlechte das wundervolle Ding der Schönheit. Wir alle sind gezogen von der Süßigkeit der Erscheinung und können nicht immer sagen, wo das Holde liegt. Es liegt im Weltall, es ist in einem Auge...“

Wenn nun aber Stifter trotz seiner sehr angreifbaren Welt- und Kunstanschauung, trotz seiner Pedanterie und Kleinlichkeit einer der wenigen großen Prosaiker Deutschlands ward, die sogar der strenge Richter Nietzsche anerkannte, so liegt das an dem tiefen Ernst, mit dem er diese Anschauungen durchführte. Die Kunst war ihm höher als alle Welthändel, neben der Religion das Höchste, und ihrer Würde und Größe gegenüber waren ihm die politischen Kämpfe nur „törichte Raufhändel“. Dieser schroffe Gegensatz wider die Ten-

dendichtung seiner Zeit erforderte aber nicht bloß die ganze Tapferkeit einer in sich beruhenden Persönlichkeit, sondern auch eine gewissenhafte Schulung des eigenen Wesens. Stifter war selbst heftig und eitel; er war ein leidenschaftlicher Patriot, den Königgrätz vernichtete, ein entschiedener altliberaler Politiker, den die Revolution von 1848 aufs tiefste erschütterte. Dennoch hat er sich von der Nachahmung der Metaphern und Gleichnisse Jean Pauls (neben dem E. Th. A. Hoffmann und besonders noch der Amerikaner Cooper stark auf ihn gewirkt haben), zu einem ernsten und strengen Stil durchgearbeitet, dessen peinliche Reinlichkeit doch nirgends die blasse Farblosigkeit von Varnhagens Musterdeutsch aufweist. Wo er Situationen schildert, die seiner Sympathie Raum gewähren, da fügt seine Rede sich den sanften Rhythmen, die er durch die Welt tönen läßt, und sanft, sicher, beruhigend schreiten seine Sätze einher, leise, aber fest. Und wie Mörike die Schwingungen der Tonwelle anschaulich macht, so konnte man Stifter nachrühmen, er habe die Stille darzustellen gewußt. „Es gibt eine Stille, in der man meint, man müsse die einzelnen Minuten hören, wie sie in den Ozean der Ewigkeit hinuntertropfen." „Er hat diese Stille gehört," sagt sein Biograph, „wie Goethe die Finsternis gesehen hat, die mit hundert schwarzen Augen aus dem Gesträuch sah." Die Stille auch der Seele. Die zarten Regungen einer in scheinbar völligem Gleichgewicht befindlichen Seele schildert kein Meister moderner Seelenmikroskopie, wie sie der Autor der „Studien" schildert. Jene berühmte Erzählung von den im Schneefall leise weitergehenden Kindern hat ihresgleichen nicht; wie das Mädchen dem führenden Bruder vertraut und jeden leisen Zweifel treuherzig beruhigt, wie der Bruder selbst sich tröstet — es ist Kleinkunst, aber ist doch große Kunst. Und auf welche Beobachtungsgabe stützt sich diese Schilderung! Oder die tiefe, stille Erschütterung, mit der der Oberst in der „Mappe meines Urgroßvaters" den Tod seiner Frau erzählt — man vergißt das nicht; als hätte man es erlebt, haftet es in der Erinnerung. Und noch in den beiden Romanen begegnen Abzeichnungen, so klar und rein wie in der Ferne bei hellem, wolkenlosem Himmel erblickte Umrisse. „Wie das junge Getreide im Morgentau steht und schimmert", sagt Fr. Ratzel, der treffliche Kritiker der Naturschilderung, „wie das blühende duftet und das hochgewachsene sich dir wogend ans Herz legt, hat er auf deutsch zuerst gesagt." Aber freilich — die Ferne bleibt. Er ergreift, aber er erschüttert nicht. Die starken Bewegungen, die er haßte, fehlen auch in der Wirkung seiner Schriften. Stifters Schriften sind der wehmütig-leise Abschiedsgruß einer schon halb erstorbenen Zeit.

Mit Stifter vielfach verwandt, aber ein kleinerer Meister — und eine liebenswürdigere Natur steht Ernst v. Feuchtersleben (1806—1849) als

letzter auf der Seite derer, die die unpolitische, antipolitische Literatur verteidigten. Als Dichter hat er nicht viel zu bedeuten, wenn es ihm auch gelang, mit seinem frommen Resignationslied: „Es ist bestimmt in Gottes Rat" sich in das Herz seines Volkes tief hineinzusingen. Aber als Popularphilosoph und Volkserzieher hat der Verfasser der rein, klar und freundlich geschriebenen „Diätetik der Seele" (1838) ungeheuer gewirkt. Tausenden ist dies Buch ein Unterrichtsmittel geworden. Es kann auch heute noch gute Dienste tun gegen die Verweichlichung des Empfindungslebens, gegen den Kultus der eigenen Schwächen, gegen die billige Hypochondrie mancher Modernsten.

Noch größeren Erfolg hatte ein anderes Erbauungsbuch für das große Publikum: Leopold Schefers viel weicheres, viel weniger selbständiges „Laienbrevier" (1834). Leopold Schefer (1784—1862) gehörte noch zu den „Alten": er war ein Zeitgenosse der Bettina, Kerners, Uhlands, vor allem des ihm eng befreundeten Fürsten Pückler. Aber was Schefer, der träumerische Weltwanderer und der beschauliche Einsiedler von Muskau, in zahllosen wirren Novellen, in unbedeutenden Gedichten, in anachronistischen mißglückten Epen schuf, gäbe keinen Anlaß, ihn auch nur zu nennen. Jetzt zum erstenmal und zum letztenmal wuchs ihm eine Schöpfung über das Dilettantische hinaus — weit freilich auch sie nicht. Eine milde, versöhnliche Weisheit weihte jeden Tag des Jahres mit einem Spruch und erhob die trockene „Naturreligion" der Rationalisten wenigstens bis auf die Höhe gemütvoll behaglicher Naturandacht. Verse, die von selbst im Gedächtnis haften wie Spinnefäden am Rock, etwas zäh, aber fest gesponnen; Gedanken, die sich jeder aneignen kann, ohne von ihrer Tiefe beschämt zu werden — alles weislich verteilt und in zweckmäßige Dosen zerlegt — so überstieg dies Werk die Erfolge von Rückerts „Weisheit des Brahmanen" oder Annettens „Geistlichem Jahr" und selbst die von Zschokkes „Stunden der Andacht". Eine nicht tiefe, aber glückliche Natur gab sich hier selbst, die wirklich durch alle Launen des Schicksals hindurch sich die sanfte Harmonie des Wohlwollens gegen Gott und die Welt bewahrt hatte. Die Alten hätten ihn so gut zu den „Weisen" gezählt wie die Erfinder der Sprüche „Nichts zu viel!" und „Lobe den Tag nicht vor dem Abend!" Wir sind anspruchsvoller geworden; ob wir aber die Künste, die Kranken zu pflegen, die Hungrigen zu speisen, die Bedrängten zu trösten, besser gelernt haben als der Dichter des „Laienbreviers", das weiß ich nicht.

Noch ein drittes Werk aus den dreißiger Jahren ist lange Zeit eine Art Bibel der allgemeinen Bildung gewesen. Ein Mann, der mit Goethe im selben Jahre starb, hinterließ ein posthumes Werk, das etwa so niedrig steht wie der zweite Teil des „Faust" hoch, das aber von den „Bildungsphilistern" lange Zeit ebenso behaglich genossen wurde wie jener angefeindet: Karl Julius

Weber (1767—1832) ward mit seinem „Demokritus oder hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen" (1832—1835) der Kirchenvater und Papst für alle, die aus der großen Zeit Friedrichs und Voltaires nur das Negative geerbt hatten, Religionsspötterei, flache Aufklärerei, Behagen an Zynismen aller Art, während die große Menschenliebe und die tapfere echte Aufklärungsarbeit jener Zeit dem Anekdotenjäger zu schwer war. Aber man fand auch hier die Buntheit, für die man schwärmte, mit Behagen vorgetragen, nirgends aufregenden Zorn, nirgends leidenschaftliche Liebe; hatte man morgens seinen Spruch aus dem „Laienbrevier" gelesen, konnte man sich wohl abends an Demokrits Späßen ergötzen.

So stoßen wir auch hier wieder auf die charakteristische Zweiteilung zwischen unpolitischer und politisch-tendenziöser Literatur. Jeder hervorragende Schriftsteller, der mit Eifer in die politischen Tagesfragen eingreift, hat jetzt einen Doppelgänger, der bei sonst nah verwandten Tendenzen sich von den Tageskämpfen scheu zurückhält. In der Kunstlehre und Kritik stehen der vielseitige Franz Kugler (1808—1858), Dichter, Historiker, Beamter, und der geistvolle Karl Werder (1806—1893) auf seiten der Unpolitischen, beide in letzter Linie Romantiker, Virtuosen des Kunstgenusses. Dagegen ist Fr. Th. Vischer (1807—1887), der einflußreichste deutsche Ästhetiker seit seinem Meister Hegel, durch und durch eine Kämpfernatur, mit der ganzen Leidenschaft seiner Seele auch in den politischen Streitfragen lebend, so daß sein langjähriger Freund D. Fr. Strauß (1808—1874), selbst Politiker, immer wieder über Vischers übergroßen politischen Eifer klagt.

Auch diese beiden Söhne der verlassenen Residenz Ludwigsburg gehen (wie die beiden anderen berühmten Ludwigsburger, Justinus Kerner und Eduard Mörike) von der Romantik aus, und kommen von deren mäkelnder Auswahl zu entschlossener Bejahung der ganzen Wirklichkeit. Auf den schwäbischen Ästhetiker hat daneben sein Liebling Jean Paul mächtig gewirkt. Sein bedeutendstes dichterisches Werk, der Bekenntnisroman „Auch Einer" (1879), ist in der lockeren Technik, die gar zu gern in Aphorismen und schöne Stellen zerflattert, in dem grotesken und oft gewaltsamen Humor, in der Mischung von Phantastik und Realismus entschieden von dem großen Humoristen beeinflußt. Daneben aber durchdringen wie eben so viele Feuerströme Leidenschaften, die Jean Paul nie so gekannt, dies Buch: ein feuriger Haß gegen Heuchelei, Philistrosität, Unsittlichkeit, Tierquälerei, Unselbständigkeit und andere Flecken des modernen Lebens; eine glühende patriotische Begeisterung; eine feurige Hingabe an die großen Meister der Kunst und Dichtung. — Vischer war eine höchst eigenwillige Natur, stark geneigt, den Schwaben für den Deutschen

schlechtweg und sich für den Musterschwaben anzusehen; in seine Eigenheiten, auch wo sie nicht gerade liebenswürdig waren, verliebt; unduldsam gegen die Eigenheiten anderer Stämme, anderer Dialekte, anderer Persönlichkeiten. Aber die ungeheure Ehrlichkeit und ungebrochene Kraft des Mannes war eine nationale Wohltat in einer Zeit der Halbtalente und Halbcharaktere. Wie ein mächtiger Waldquell sprudelt er hervor, wirft wohl auch formlose Steine heraus, wie die in der Form (nicht bloß der äußeren) verwahrlosten „Epigramme aus Baden-Baden" (1867), verwüstet auch einmal, über die Ufer tretend, schöne blumenreiche Wiesen, wie in der unerfreulichen Parodie auf den zweiten Teil von Goethes „Faust" (1862), die den Erwerb dieses Wunderwerks durch den deutschen Volksgeist auf Jahrzehnte aufgehalten hat; aber es tönt auch in seinen „Lyrischen Gängen" (1882) manch eigenartiger Klang in unser Ohr. Vischer ist überall Pädagog, ein gut Stück Prediger dazu und nicht selten auch ein rhetorisch wirkender Agitator.

In all dem ist der berühmte Verfasser des „Lebens Jesu" (1835) sein Gegenbild — eine zarte, empfindliche Gelehrtennatur mit eklektischen Künstlerinteressen, ein Melanchthon neben Vischers Luthergestalt. Ein Meister des Epigramms („Poetisches Gedenkbuch", erschienen 1877) und der Polemik überhaupt, aber ohne jedes Gefühl für lyrische Tiefe; ein ausgezeichneter Stilist im Sinne der Schule: klar, korrekt, sicher, aber ohne Originalität und Anschaulichkeit im Ausdruck; in der wissenschaftlichen Arbeit von rücksichtsloser Entschlossenheit, im Urteil über alle Kunst- und Zeitfragen zu einem blassen Kompromiß mit dem Geschmack der gebildeten Mittelmäßigkeit bereit mehr aus innerer Verwandtschaft als aus Berechnung — so war D. Fr. Strauß wie dazu geschaffen, mit seinem „Alten und neuen Glauben" (1872) die Bibel des „Bildungsphilisters" zu schreiben. Sein „Leben Jesu" (1835) war eine Tat von kulturhistorischer Bedeutung. Strauß wagte zuerst konsequent den Begriff des „Mythus" auf die neutestamentliche Geschichte anzuwenden und die unbewußt schaffende Wirksamkeit des gläubigen Gemeindegeistes zu einem Hauptträger der altchristlichen Tradition zu machen. Ein ungeheurer Aufschrei aus allen Heerlagern der Orthodoxie war die Antwort. Strauß mußte, wie Vischer, die Entschiedenheit seiner Überzeugung mit dem Opfer seines Lehrberufes bezahlen, ohne daß es ihm, wie jenem in seiner langjährigen Professur in Zürich und Stuttgart, gelungen wäre, das Katheder wieder zu erobern. Hier hat Strauß nie geschwankt; mit größter Unerschrockenheit hat er seinen Standpunkt gewahrt, ja noch verschärft. Aber diese Entschlossenheit ging nicht so weit, daß er sich zu der Vorstellung einer neuen Religion erhoben hätte, als er die alte aufgab: nun bot er bloß Surrogate. Statt in die Kirche könne man ja in den Musiksaal gehen, statt der Bibel gute Autoren lesen. Wie weit stand

die Generation von allem starken Idealismus ab, der dies neue Evangelium genügen konnte!

August Koberstein (1797—1870), Wilhelm Wackernagel (1806—1869), Karl Goedeke (1814—1887) lassen in ihren Schriften wohl den ästhetischen Parteistandpunkt hervortreten, nicht aber den politischen, den der geist- und gemütvolle, aber fanatisch hochkonservative August Vilmar (1800—1868) nie verleugnen kann. Und G. G. Gervinus (1805—1871) war überhaupt immer und überall Politiker, mochte er nun Geschichtswerke schreiben oder zu den tapferen Göttinger Sieben gehören, die 1837 gegen den Verfassungsbruch protestierten. Seine epochemachende „Geschichte der deutschen Nationalliteratur" (1835) ist eine Absage an rein literarische Interessen: das politische Zeitalter soll das ästhetische ablösen, die Literatur soll nur noch den Zwecken nationaler Wohlfahrt dienen. Ein Rechthaber von typischem Gepräge, der sich in seinem langen politischen Leben nie auf einem Irrtum überraschte, für rein künstlerische Werte kaum zugänglich, kritisiert Gervinus von oben herab Werke und Verfasser in oft unerträglich schulmeisterndem Ton. Die Gesinnung ist überall die Hauptsache, so daß eigentlich nur Lessing ganz nach dem Herzen des Richters ist; die Lyrik wird verächtlich neben den „großen Gattungen" zurückgeschoben; die Form spielt kaum eine Rolle, wie denn auch Gervinus selbst einen unerlaubt „papiernen" Stil schreibt. Aber er war ein Mann von sehr viel Geist und historischem Blick, von ungemeiner Belesenheit, von mächtiger Energie: die flutenden Massen der deutschen Literatur zu beherrschen. zu festen, übersichtlichen Gruppen zusammenzuballen, war er geschaffen. Große Tendenzen herauszuerkennen, verwandte Naturen zusammenzustellen, besaß er die glücklichste Gabe; im einzelnen ist seine Charakteristik schon um jener politischen Parteifärbung willen immer einseitig. Auf diesem Wege schritt dann Julian Schmidt (1818—1886) weiter, ein äußerst lebhafter Vorleser, der mit dem Buch in der Hand vor uns steht, auserlesene Partien herausholt, bespricht, sich dann nervös über den weißen Zwickelbart fährt und das Buch hastig mit einem apodiktischen Endurteil in die Ecke wirft, um zu einem neuen zu greifen.

Die Neigung auch der Gelehrten zur Beteiligung am politischen Leben nahm unaufhörlich zu. Es bedurfte nur des äußern Anlasses, so sah das erstaunte Europa plötzlich dies ganze „Volk der Dichter und Denker" in leidenschaftlichstem politischem Kampf. Die Revolution, die eigentlich schon mit dem „Leben Jesu" begann, wie die französische — charakteristisches Gegenstück! — mit der „Hochzeit des Figaro", ward Wahrheit, und was Hölderlin ersehnt hatte geschah: die Bücher begannen zu leben!

Achtes Kapitel: Politische Literatur

Nichts hatte Goethe ängstlicher ferngehalten, als unmittelbare Beteiligung der Dichter an der politischen Bewegung; nichts drängte sich unter dem Druck der unhaltbarsten Zustände unbezwingbarer hervor. Von der romantischen Zeitferne zu der politischen Poesie — die ganze Literatur schlug den Weg ein, auf den Charlotte Stieglitz ihren Gatten vergeblich gewiesen.

Mit erstaunlicher Deutlichkeit spielt sich diese Entwickelung in Ferdinand Freiligrath (1810—1876) ab. So jung ist er aufgetreten, so mächtig war sein Erfolg, daß Dichter wie der knorrige Friedrich Wilhelm Weber, der doch nur drei Jahre jünger war als sein westfälischer Landsmann, ganz in Abhängigkeit von ihm gerieten. Die Gedichte seiner ersten Periode, der Periode des „Löwenritts", haben noch jahrzehntelang die Produktion schwächerer Nachahmer beherrscht; seit Heine hat kein Lyriker stärkere literarische Wirkung ausgeübt, und auch nachher haben selbst Geibel und Storm diesen Einfluß kaum erreicht. Und dennoch ist der echte Freiligrath nicht der Dichter des „Löwenritts", nicht der viel nachgeahmte und gern parodierte Meister der bunten Reime, nicht der Virtuos der exotischen Genrebilder. Der Revolutionsdichter ist es. In den politischen Liedern steht Freiligrath am höchsten; hier hat er erreicht, was er sonst nur suchte und was er nach kurzer Blüte wieder verlor. Hierher gehört er, zu den Revolutionsdichtern — so gewiß wie Theodor Körner trotz seinen Lustspielen und seinen geistlichen Gedichten nur unter die Sänger der Freiheitskriege einzureihen ist.

Ferdinand Freiligrath ist (17. Juni 1810) in Detmold geboren, aus guter bürgerlicher Familie, deren feste Lebensgewohnheiten ihn später über Wasser hielten, als so viele seiner Genossen untergingen. Wie Brentano und Ludwig machte er eine lange Lehrzeit als Kaufmann durch, ohne Schaden an seiner dichterischen Seele zu leiden; nur wurde seine Sehnsucht nach poetischen Gegenständen dadurch ins Ungemessene gesteigert. Ein lebhafter Lern- und Lesedrang fand in einer behaglichen Freude an Geselligkeit und Kneiperei ein heilsames Gegengewicht. Freiligrath ist immer ein guter Kamerad gewesen, ein gemütvoller, warmer Freund und treuer Genosse, dem niemand feind sein konnte; als Gottfried Keller zuletzt fast ganz den Glauben an die Dichter verloren hatte, war sein prächtiger Freiligrath der einzige, an den er nicht ohne strahlendes Behagen denken konnte. Der herzliche Ton seiner Briefe trug vielleicht auch ein wenig zu der Herzlichkeit bei, mit der Chamisso seinen ersten dichterischen Veröffentlichungen entgegenkam; aber allgemeiner Beifall lohnte dies Entgegenkommen. Der große Cotta selbst forderte den blutjungen Poeten auf, eine Sammlung seiner „Gedichte" zu veranstalten, und als diese (1838)

erschien, war Freiligraths Ruf für immer begründet. Der junge Dichter mit den Schwärmeraugen, mit dem Husarenbart à la Lenau und dem Schnürrock in Chamissos Art, dem die frühere „Knechtschaft am Kaufmannsladen“ noch ein besonderes Interesse gab, ward von allen Seiten angejubelt und angefeiert. Er schien die Verkörperung des „Dichters“, wie ihn sich unter dem Einfluß der Romantiker das Publikum vorstellte: eine romantische Persönlichkeit, die alles in Gold verwandelte, was sie berührte. Clemens Brentano selbst, der sich um neuere Poesie kaum noch kümmerte, schrieb ihm (1840) einen geistsprudelnden Brief, in dem er ihn zu seiner gottbegnadeten Dichtung beglückwünschte: sie sei weit tiefer und reizender, als was Byron je vorgebracht habe, die „Sandlieder“ allein machten ihren Dichter unsterblich.

Lesen wir heute diese Gedichte, so werden wir manchmal Mühe haben, diesen ungeheueren Erfolg zu verstehen. Klemperer findet in ihnen den gleichen Stil der malerischen Ballade wie in den Revolutionsgedichten; aber das ist es eben — sie teilen mit den historischen Romanen der Zeit jene Manier der malerischen Auswahl, der effektvollen Kostüme, die uns auch die Düsseldorfer Malerschule fremd gemacht hat. Wahr im Sinne des inneren Erlebnisses ist nur die Grundstimmung: die Sehnsucht nach Poesie. Er will heraus aus der grauen öden Wirklichkeit; und in diesem Sinne konnte er später mit Recht sagen: „Meine erste Phase, die Wüsten- und Löwenpoesie, war im Grunde auch revolutionär; es war die allerentschiedenste Opposition gegen die zahme Dichtung, wie gegen die zahme Sozietät.“

Dann aber: Freiligrath ist hier noch ganz von fremden Mustern abhängig. Gerade weil ihm die Bedeutung des poetischen Erlebnisses noch nicht aufgegangen war, geriet er in Gefahr nur zu „übersetzen“, nur zu versifizieren, wie es Platen so oft gegangen war. Als Ganzes sind die Gedichte kaum etwas anderes als eine Übersetzung von Victor Hugos „Orientales“, die eben (1829) erschienen und mit dem größtem Jubel aufgenommen waren. Der französische Dichter hatte sich gegen Bedenken über das phantastische Kolorit seiner orientalischen Balladen verteidigt. „Wer hat dem Autor die Idee geben können, sich einen ganzen Band lang im Orient zu ergehen? was bedeutet dies überflüssige Buch voll bloßer Poesie, das mitten in die ernsten Beschäftigungen des Publikums hineinfliegt?“ Dieser Verteidigung bedurfte der deutsche Dichter nicht, für den der „Westöstliche Divan“ mit seinem starken Gefolge sprach. Er mochte ruhig Victor Hugos Eigenart übernehmen, die Erneuerung des Alexandriners, die gesuchten Bilder, die auffallenden Reime, die krassen Szenen — es ward als „Lokalkolorit“ empfunden und mit Dank aufgenommen. Denn die Menge lechzte nach Poesie, nach bewegtem Leben, nach Buntheit. Es ist daher besonders bezeichnend für Freiligrath, wie er es liebt, überall Bunt-

heit zu erzielen. Kontraste werden fortwährend gesucht und gehäuft. Kulturkontraste: dem Beduinen in der Wüste wird die gedruckte Zeitung gezeigt; der ungläubig gewordene Dichter betrachtet seine Kinderbibel. Geräuschkontraste: im Wirtshaus Sprachenlärm; im Biwak mischt sich der Ton des Chorals mit dem Geschrei der Spieler, auf der Messe wirbeln alle Instrumente durcheinander. Am liebsten aber — und das vor allem ist charakteristisch — Farbenkontraste, oft mit aufdringlicher Deutlichkeit. Der schwarze Arm ist goldumreift. Der Mohr fällt; sein Blut wird „des Schwarzen Scharlachgabe“ genannt.

Wie weht zur grünen Erde
Dein Schleier weiß und lang!

Im gelben Sandmeer glänzt ihr Rasen,
Gleichwie inmitten von Topasen
Ein grüner, funkelnder Smaragd.

Wo diese Farbenkontraste nicht anzubringen sind, wird wenigstens die einzelne Farbe stark aufgetragen, am liebsten eine solche, die auch in der Malerei leicht exotischen Effekten dient. Braun, gelb und rot sind die Lieblingsfarben des jungen Freiligrath, die er nicht müde wird in den Vers zu bringen:

Und der braune Sand, der wirbelnd sich erhebt in dunkeln Massen,
Wandelt sich zu braunen Männern, die der Tiere Zügel fassen.

Eine Streu von Blättern, gelber
Als Gold, ruht im Gemach.

Gewiß, Freiligrath gab dem Bedürfnis der Zeit nach Farbe, nach Licht Ausdruck. Und dennoch — der Weg war gefährlich. Ein Kenner wie Heine hörte in den tönenden Reimen die Barbarei beständiger Janitscharenmusik:

Prächtig, noch in Trümmern hehr,
Mit Moskee und Marmorbade,
Wie ein Märchenpalast der
Sultanin Scheherezade,

Schriften über dem Portal,
Steht die Mohrenburg Alhambra.
In dem Kloster Eskurial
Blitzt Demant und duftet Ambra.

Diese Manier war zu lernen, und Freiligrath hat sie in den „Orientales“ gelernt:

Cadix a les palmiers; Murcie a les oranges;
Jaën, son palais goth aux tourelles étranges;
Agreda, son couvent bâti par saint Edmond...

Schwerer war es, sie zu verlernen, was in der Tat dem französischen Meister

nie geglückt ist. Aber in seinem Schüler regen sich Bedenken. Wiederholt mahnt er sich selbst oder läßt sich mahnen, über Wüste und Ozean nicht Sommer und Lenz der Heimat zu vergessen:

Sei wach den Stimmen deiner Zeit!
Horch auf in deines Volkes Grenzen;
Die eigne Lust, das eigne Leid
Woll' uns in deinem Kelch kredenzen!

Es bedurfte nur eines Anstoßes, und der „ausgewanderte Dichter" kehrt aus den erträumten Palmen heim zu den Eichen der Heimat.

Er war inzwischen nach Barmen, dann (auf alten Romantikerboden) nach Unkel am Rhein übergesiedelt, hatte einer trefflichen Tochter Weimars, die als Kind mit Goethes Enkelin spielte, seine einzigen beiden Liebesgedichte vorgesungen und zog (1814) mit der Gattin nach Darmstadt. Alexander von Humboldt, dem diese „Palmen- und Löwenpoesie" besonders gefallen mußte — wie lebhaft hat er Bernardin de St. Pierre gepriesen! —, hatte ihm eine Pension von Friedrich Wilhelm IV. vermittelt. Er konnte ein epikureischer Poet werden, der wie Heinrich Stieglitz „Bilder des Orients" entwarf (wenn auch etwas realistischer und viel poetischer), und der so die Brücke zur Wirklichkeit verlor.

Aber schon in der ersten Sammlung hatte er gerufen:

Jedwede Zeit hat ihre Wehen;
Ein junges Deutschland wird erstehn.
Unhemmbar ist des Geistes Wehen,
Und vorwärts kann die Zeit nur gehn.

Persönliche Einflüsse wie der Hoffmanns von Fallersleben kamen hinzu — und eines Tages, wie Freiligrath mit einem Zitat aus seinem lieben Chamisso sagte, öffnete er die Augen über sich und fand sich im Lager der liberalen Politiker.

Das Jahr 1841 ist das Geburtsjahr der revolutionären Lyrik. Zweierlei traf in diesem Jahr zusammen, um „die Lawine ins Rollen" zu bringen. 1840 dichtete Nikolaus Becker (1809—1845), der Enkel des letzten Bürgermeisters der freien Reichsstadt Köln, gegen Alphonse de Lamartine (1790—1869) sein „Rheinlied":

Sie sollen ihn nicht haben,
Den freien deutschen Rhein!

Der kleine Gerichtsschreiber ward dadurch auf einen Schlag ein berühmter Mann; aus einer unbedeutenden Zeitung ging das Lied im Einzeldrucke, in die Sammlung seiner wertlosen Gedichte (1841), vor allem aber durch den Ge-

sang der Liedertafeln und Gesangvereine in zahllosen Kompositionen in allgemeinen Besitz über. Es ist kein seltener Fall, daß gerade „Nationalhymnen" oder politische Lieder von durchschlagender Bedeutung Sängern angehören, die sonst ganz vergessen sind. So steht es mit Rouget de l'Isle (1760—1836), dem Verfasser der Marseillaise, so bei uns mit August Daniel v. Binzer (1793—1868) aus Kiel, der bei der Auflösung der Burschenschaft (1819) das wunderschöne Lied „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus" dichtete und deshalb mit Recht zu den politischen Dichtern gezählt wird, so mit Matthäus Friedrich Chemnitz (1815—1870) aus dem holsteinischen Barmstedt, dem Dichter von „Schleswig Holstein meerumschlungen"; so vor allem auch mit Max Schneckenburger (1819—1849) aus Thalheim bei Tuttlingen in Württemberg, der freilich den weltgeschichtlichen Erfolg seiner „Wacht am Rhein" (November 1840) nicht erleben sollte: das viel trivialere Gedicht Beckers ließ kein anderes patriotisches Rheinlied in den Tagen jenes „Franzosenschreckens", der ersten nationalen Empörung gegen fremden Übermut seit den Freiheitskriegen, aufkommen. Und nun ereignete sich etwas Entscheidendes. Bis dahin hatten (wie Robert Prutz ausführt) die Ästhetiker und die Regierenden gleich entschieden gegen das „politische Lied" Stellung genommen; jene verschmähten die Ausmünzung der verachteten Tagesfragen, diese fürchteten sie. Jetzt regnete es von den Fürsten Ehrenbecher und Anerkennungen für den patriotischen Dichter; jetzt konnten die Kunstrichter sich dem ungeheuren Erfolg dieser politischen Dichtung nicht länger verschließen. „Jetzt wurde die politische Poesie eine Profession, ein Tagesgeschäft", schrieb schon 1843 Hermann Marggraff, als er eine Sammlung politischer Gedichte herausgab, und im schönsten Metaphernstil der Zeit fuhr er fort: „Jetzt klammern sie sich an den Rhein, wie ein Ertrinkender an einen Strohhalm."

Der zweite Umstand, der das Jahr 1841 zum Geburtsjahr der Revolutionslyrik machte, war — ein Gedicht Freiligraths und seine Folgen. Aus seiner Sympathie mit jeder Tapferkeit heraus hatte er (November 1841) ein Gedicht „Aus Spanien" geschrieben, das die Hinrichtung eines beliebigen spanischen Parteigängers besang. Ausdrücklich verwahrte er sich dagegen, hiermit für dessen Anhänger Partei ergriffen zu haben:

Die ihr gehört — frei hab' ich sie verkündigt!
Ob jedem recht: — schiert ein Poet sich drum?
Seit Priams Tagen, weiß er, wird gesündigt
In Ilium und außer Ilium!
Er beugt sein Knie dem Helden Bonaparte,
Und hört mit Zürnen d'Enghiens Todesschrei:
Der Dichter steht auf einer höhern Warte,
Als auf den Zinnen der Partei!

Darauf antwortete Georg Herwegh sofort in gleicher Tonart mit einer feurigen Apotheose der „Partei“:

> Partei! Partei! Wer sollte sie nicht nehmen,
> Die noch die Mutter aller Siege war!
> Wie mag ein Dichter solch ein Wort verfemen,
> Ein Wort, das alles Herrliche gebar?

Der Kampf war eröffnet. Gegen Herwegh schrieb der junge Emanuel Geibel ein geharnischtes Lied, auf das Herwegh mit einer bitterbösen, aber witzigen Parodie „Duett der Pensionierten“ gegen Freiligrath und Geibel antwortete (nachdem er zuerst erklärt hatte, Geibels Lied sei zu schön, um dagegen zu schreiben); gegen Herwegh schrieb weiterhin (1843) auch Freiligrath selbst ein spöttisches Gedicht „Ein Brief“, auf das wieder Ludwig Wihl (1807—1882) mit bitterem Hohn antwortete. Kurz, man war mitten im Kampf, im politischen sowohl wie im ästhetischen. Selbst Anhänger der alten Schule wie Geibel hatten die Sprache der revolutionären Lyriker aufgenommen. Bald gab es keinen Dichter mehr in Deutschland, der sich an diesen Kämpfen nicht irgendwie beteiligt hätte.

Der mächtige Anstoß dieses Jahres führte auch Freiligrath von der Romantik zur Tagespoesie. 1842 sagt er jener auf in dem Gedicht: „Ein Flecken am Rheine“:

> Dein Reich ist aus! Ja, ich verhehl' es nicht.
> Ein andrer Geist regiert die Welt als deiner.
> Wir fühlen's alle, wie er Bahn sich bricht,
> Er pulst im Leben, lodert im Gedicht,
> Er strebt, er ringt — so strebte vor ihm keiner.

Man kann in der Tat sagen, daß von diesem Augenblick an die alte Romantik durch die neue Kampfdichtung überwunden war. In dem Augenblick, in dem der damals populärste Jünger der Romantik ihr Lebewohl sagte, war ihr Schicksal besiegelt.

Die steigende Erregung des Tages brachte ihm nun entgegen, was er bisher gesucht hatte: das Gefühl pathetischer Erhebung, die Übereinstimmung mit einer heldenmütigen Kampfbereitschaft. Der große Moment war da; man brauchte ihn nicht fürder unter Löwen und Tigern zu suchen.

Wo Freiligrath seinen Platz nehmen würde, konnte nicht zweifelhaft sein. Rasch gab (1844) der Ehrenmann die königliche Pension auf und warf „in die Stickluft dieser Tage“ sein „Glaubensbekenntnis“ (1844). Eine neue Periode begann. Und wieder hatte er erst zu suchen, bis er den Stoff der Gegenwart resolut ergreifen lernte. Diese Sammlung poetisiert immer noch mit bewußter Absicht, wendet allzugern ausgeführte Gleichnisse und historische Anekdoten an. Die Menschheit ist ein Baum; Deutschland ist Hamlet. Oder

Louis Ferdinands Zopf, Georg Wilhelms Fensterkreuz werden aufgegriffen und geistreiche Betrachtungen angeknüpft. Mit dem Kunstmittel der Anaphora reizt und steigert sich der Dichter gewaltsam:

> Laß ab, laß ab — o zieh nicht fort!
> Laß ab — es fleht, es hebt die Hände!
> Laß ab — daß neuer Kindermord
> Des Hauses alten Ruhm nicht schände.

Die Technik des Refrains, dem alten Gegner Herwegh abgelernt, bringt in diese Dichtungen noch etwas Rhetorisches. Dann aber kommt die Revolution und erweckt alle Instinkte des Heldenmuts, der Leidenschaftlichkeit, der Kraft in ihm. Nun erscheinen (1849 und 1850) zwei Hefte „Neuere politische und soziale Gedichte", die, rein dichterisch genommen, unzweifelhaft den Höhepunkt seiner künstlerischen Leistung bezeichnen. Man kann den Ton bedauern, man kann die Tendenz verwerfen; aber dem mächtigen Eindrucke, den „Die Toten an die Lebenden" oder „Berlin" mit ihrem wilden Pathos, mit ihrer vor Entrüstung zitternder Stimme, mit ihren donnernden Schlußworten machen, kann man sich noch heut nicht entziehen. Statt der gesuchten Effekte knapper, greller Ausdruck (nur die Liebhaberei für pathetisch verwandte Wortspiele hat Freiligrath sich selbst hier nicht ganz abgewöhnen können). Der Orienttraum ist verflogen; der Dichter steht unter den Seinen auf der Barrikade, und Schuß auf Schuß flammt auf und trifft.

Freiligrath, der nach dem „Glaubensbekenntnis" in Belgien, der Schweiz, in England eine feste Stellung im Leben gesucht hatte, war 1848 nach Düsseldorf zurückgekehrt und redigierte dann in Köln mit Karl Marx die „Neue Rheinische Zeitung". Eine erste Anklage — wegen jenes Gedichtes: „Die Toten an die Lebenden" —, die der berühmte Kunsthistoriker Karl Schnaase (1798—1875) als Staatsanwalt zu leiten hatte, führte zur Freisprechung; dann aber, als die Revolution völlig unterlag, mußte auch Freiligrath ins Exil. In London hat er dann (seit 1851 in kaufmännischer Tätigkeit) seine Maxime erfüllt:

> Lasse nur den Alltag nicht
> Deine Dichtung dir verschütten!
> Sei, der zwiefach reisig steht
> Auf der frisch erkämpften Grenze:
> Tagelöhner und Poet,
> Eine beider Würden Kränze!

Doch sind die Gedichte dieser dritten Periode kaum auf der Höhe der ersten. Es sind Gelegenheitsgedichte im engen Sinne, Gratulationen, Weihelieder, Denkreden in poetischer Form, die mehr den prächtigen Menschen mit seinem gutherzigen Humor, mit seiner Freude am Loben und Feiern, mit seiner in

lebenslanger Arbeit erworbenen festen Heiterkeit als den Dichter in bestem Licht zeigen. Ohne äußeren Anlaß vermochte er nicht mehr zu dichten; die aber an ihn herantraten, waren zumeist geringfügig. Als endlich wieder ein großer Moment kam, 1870, da stimmte auch er freudig und helltönig in den Ruf des Volkes ein, und freudig begrüßte die Nation sein „Hurra, Germania" und die „Trompete von Gravelotte", obwohl doch namentlich das erste, im Kriegsjahre sehr populäre Lied außer einer kräftigen Personifikation der zu Arbeit und Kampf gerüsteten Germania fast nur Deklamation bringt. Aber man freute sich, den Lieblingsdichter nicht wie Herwegh in giftiger Verdrossenheit abseits stehen zu sehen; wie bei Lessing und Schiller und Uhland hat die Liebe zu dem Menschen die Popularität des Dichters getragen. War es nicht schön, daß der, der sich einst in den fernsten Orient geträumt hatte, der dann in der Verbannung seinem Vaterland nie untreu geworden war, nun (1868) nach Deutschland zurückkehren durfte und, von seinem Volk geliebt und dann durch Ehrensold geehrt, hier am 18. März 1876 in Cannstatt starb?

Freiligraths Entwickelung gewinnt typische Geltung, wenn man sie mit der von Zeitgenossen wie Gottfried Keller und Emanuel Geibel vergleicht. Der Dichter kehrt in seine wahre Heimat zurück, dorthin, wo die starken Wurzeln seiner Kraft sind. Er schließt sich an das nationale Leben an; er erkennt die poetische Bedeutung der einst alltäglich gescholtenen Wirklichkeit:

Dieses auch ist Poesie,
Denn es ist das Menschenleben!

Durch alle Perioden seiner Dichtertätigkeit erstreckt sich eine eifrige und ungemein glückliche Übersetzerarbeit. Sein Talent, sich in eine fremde poetische Stimmung zu versetzen, kam diesen von ihm mit besonderer Liebe gepflegten Arbeiten zugute; und wandte er sich kongenialen Naturen wie Victor Hugo oder Robert Burns zu, so entstanden vollends Meisterwerke. Es ist aber vielleicht noch erstaunlicher, wie der lebhafte, kriegerische Mann die Beschaulichkeit Tennysons und der Dichter der englischen Seeschule, die lehrhafte Ruhe Longfellows oder die Galanterie des Renaissancepoeten Spenser nachbildete. Eine Berührung mit der Übersetzungsfreude der Romantik ist auch hier, wie in der Übung seltener Maße in der eigenen Dichtung, nicht zu verkennen.

Aus der Romantik heraus kam auch Friedrich von Sallet (1812—1843, aus Neiße) zur revolutionären Poesie. Aber wenn Freiligrath durch und durch „Maler" ist, ist Sallet vor allem „Denker". Wie Freiligrath dem Bild zustrebt, so geht Sallet auf Abstraktionen aus — so sehr er auch gegen blassen Doktrinarismus eiferte: „Leben! leben! das ist die Hauptsache, das macht den Kerl!" Gerade der Gegensatz gegen die bisherige Erziehung und Geistesart trieb diesen edeln und frommen Propheten in die Empörung und ließ ihn seiner Entrüstung

über die „echtdeutsche Wohlerzogenheit und Loyalität“, die die „feige Übergabe starker Festungen bei Annäherung eines einzigen Trompeters“ zeitigte, harten Ausdruck geben.

Heilung der tiefen Gesunkenheit des Volksgeistes erhoffte der Schüler Hegels von einer neuen Phase der Weltreligion. In dieser Meinung schrieb er sein berühmtes „Laienevangelium“ (1842). In schweren, monotonen Strophen predigt er die Befreiung des Diesseits von der Verfemung durch heuchlerische Pfaffen, die Heiligung des Lebens durch den christlichen Geist. Und kühn legt er, wie vor ihm der Franzose La Mennais, die Worte der Bibel im Sinne seines fortgeschrittenen Liberalismus aus.

In schroffem Gegensatz zu dem tiefernsten Grübler mit dem Christuskopf steht ein anderer Revolutionsdichter. Aber wie Freiligrath auch schon in seiner romantischen Periode, so gehört Franz Dingelstedt (1814—1881) auch noch in seiner „Hofratszeit“ zu den Poeten dieser Gruppe. Die „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters“ (1842) wirken durch bitteren Hohn; aber diese Ironie entsprang der gleichen Verzweiflung über den gesunkenen Nationalgeist wie das Pathos Sallets:

> Ringsum saß noch ein sterbliches Geschlecht,
> Saß unser Volk, das uns gestreng verfemte,
> Ein Volk, dem alles schlecht und alles recht,
> Das, selber lahm, auch seine Dichter lähmte.

Und da die Entwickelung nicht dazu angetan war, ihn zu bekehren, so blieb der vornehme Hofrat und „Tyrannenvorleser“ in Stuttgart (1843) und der Theaterintendant von München (1851—1857), Weimar (1857—1867) und Wien (1867—1881) derselbe Satiriker und Ironiker, der der arme Schullehrer und Zeitungskorrespondent gewesen war. Eine geheime Opposition gegen alles, was sich als „heilig“ und „ernst“ gab, spielte in seinen blasierten „Gedichten“ (1845), wie in seinen Künstlerromanen („Die Amazone“ 1868) und Lebenserinnerungen („Münchener Bilderbogen“ 1879) immer mit; nur wo es sich um Fragen der Kunsttechnik handelte, verstand der Spötter keinen Spott. Deshalb konnte nicht nur Heine, sein Lehrmeister, sondern selbst Hebbel den festen Kern des viel gescholtenen „Renegaten“ verteidigen.

Den Eindruck zweifelhafter Echtheit hat man auch bei Gottfried Kinkel (1815—1882), dem seine Beteiligung am badischen Aufstand, seine Verurteilung und die häßliche „Begnadigung“ zu Zuchthausstrafe (statt zu Festung), sowie endlich die Befreiung durch Karl Schurz eine unverdiente Popularität einbrachten. Als Poet steht er der romantisch-sentimentalen Richtung der Geibel, Strachwitz, Redwitz merkwürdig nahe („Otto der Schütz“ 1846) und zeigt jedenfalls weniger Eigenart als seine treffliche Gattin Johanna Kinkel

(1810—1858). Durch alle Bedrängnis wahrte sich die tapfere Frau ihre politischen wie ihre musikalischen Ideale und setzte sich in dem autobiographischen Roman „Hans Ibeles in London“ (1860), der das Leben und Treiben der Emigranten in London anschaulich schildert, ein ergreifendes Denkmal. Gleiche Festigkeit und gleiche Liebenswürdigkeit zeichnet ihre Freundin aus, die unermüdliche Veteranin des revolutionären Idealismus, Mazzinis, Wagners und Nietzsches Freundin, Malvida von Meysenbug (1816—1903, geb. in Kassel als Tochter eines Hofmarschalls), deren anschauliche „Memoiren einer Idealistin“ (1876) zu den wertvollsten Dokumenten über jene merkwürdige Zeit zu rechnen sind.

Viel von dem Gemachten, Theatralischen, das Kinkel anhaftete und das selbst Freiligrath erst abwerfen mußte, liegt auf Karl Beck (1817—1879), dem „ungarischen Naturkind“. Die Zeit liebte etwas Dekoration. Nicht nur Gustav Kühne, der den ungarischen Juden unter seinen besonderen Schutz genommen und ihn auch zum Christentum übergeführt hatte, erklärte in jungdeutscher Galarede, daß Beck „sein horchendes Ohr an das große Weltherz der Börneschen Gedanken gelehnt“ habe — nein, sogar Brentano bestaunt in jenem Brief an Freiligrath das große Talent des fahrenden Poeten. Uns scheint nur aus den keck hingeworfenen Bildern aus der Heimat („Janko, der ungarische Roßhirt“ 1841) wirkliches Talent hervorzuleuchten. Die „Lieder vom armen Mann“ (1846) machten Effekt durch die neue Richtung, die sie der bis dahin einseitig politisierenden Revolutionslyrik mit dem Hinweis auf soziales Elend gaben; aber originelles Gepräge tragen auch hier nur Genrebilder wie der realistische Versroman „Auch eine Dorfgeschichte“ oder das viel zitierte Gedicht „Knecht und Magd“.

Wer spricht heute noch von Kinkel oder Beck? Und wie stark ist auch der Stern des mächtigsten Triumphators der Revolutionspoesie erblaßt! Ja, bei ihm wie bei Freiligrath hat die politische Stimmung der Gegenwart gerade den bedeutendsten Dichtungen auch die Anerkennung entzogen, die sie wirklich verdienen.

Wenn Freiligrath den Idealismus der Revolution am schönsten verkörpert, so zeigen sich in Georg Herwegh (1817—1875) die schwachen Seiten vereinigt, die sie scheitern ließen. In seinen Gedichten wie in den Zeitungen und Reden jener Tage herrschen die Phrase und die doktrinäre Engherzigkeit; die Unfähigkeit zum Lernen, zur Entwickelung teilte er nur mit zu vielen Parteigenossen; der Egoismus freilich, der brutale Epikureismus, die zynische Weltverachtung, die ihn beherrschten, sind unter den Führern des deutschen Radikalismus wohl nie wieder in so verletzender Stärke aufgetreten. Und dennoch ist Herwegh, freilich nur auf kurze Zeit, der Mann des Tages gewesen.

Was alle dachten, das fing er auf, verdichtete es in einem glücklichen Refrain, und ließ kunstvoll geformte Strophen wie eine Volksmenge auf der Straße immer wieder in den einen Ruf einstimmen: „Wir haben lang genug geliebt und wollen endlich hassen!" oder: „Der Freiheit eine Gasse!" oder: „Ich hab's gewagt!" Herwegh ist ein Rhetor, gewiß; aber er ist der größte Rhetor, den die deutsche Literaturgeschichte kennt, fähig wie kein zweiter, dem Volke das Wort vom Munde zu nehmen und in wirksamster Form wiederzugeben.

Herwegh ist (31. Mai 1817) als Sohn armer Eltern in Stuttgart geboren. In der Luft, die die württembergische Verfassungsfrage erfüllte, wuchs er auf: unter der Übereilung des aufgeklärten Despotismus, unter dem Trotz der altliberalen Stände, unter dem Eigensinn beider Parteien tat hier zum erstenmal in Deutschland sich zwischen Standesgenossen, Freunden, Verwandten eine politische Kluft auf, so jäh, daß sie den sozialen Frieden gefährdete. Demokraten und Regierungsmänner saßen im „Museum", der großen bürgerlichen Vereinigung, und in den Wirtshäusern, in denen der süddeutsche Bürger sein Abendweinchen nimmt, an getrennten Tischen; gehässige Naturen, wie der (noch liberale) Wolfgang Menzel, schürten das Feuer durch persönliche Verdächtigungen. Für ein Kind von rascher Begabung und frühreifer Eitelkeit war das ein böses Klima. Daß Herwegh weder bei dem theologischen, noch bei dem juristischen Studium aushielt, machen freilich die engen, fast klösterlichen Verhältnisse des alten Württemberg doppelt begreiflich; hatten sie doch auch Vischer und Strauß zur Opposition erzogen. Er dichtete — alle Schwaben dichten. Wie Freiligrath sich an Victor Hugo geübt hatte, so warf Herwegh sich (1839—1840) auf eine Übersetzung des Alphonse de Lamartine (1790—1869), jenes glänzenden Rhetors, dessen „Geschichte der Girondins" (1847) nach Droysens Wort durch ihr falsches Pathos alle Redner von 1848 verdorben hat. Daneben rezensierte er eifrig, freilich schon hier mehr Politiker als Verehrer der reinen Kunst, Vorfechter einer neuen demokratischen Literatur, die von der Julirevolution (1830) datieren sollte, und deren Ausgangspunkte für Deutschland er in Börnes Reise nach Frankreich, Heines Reisebildern und der Opposition gegen Goethe sah. In Goethe befehdete er, wie das kritische Orakel Stuttgarts, Wolfgang Menzel, das Haupt der rein ästhetischen Weltanschauung, der Schule des „l'art pour l'art", die an den Bedürfnissen des Volkes kalt vorübergeht; wie er später spöttisch dem Volke zurief:

> Du hast ja den Schiller und Goethe —
> Schlafe, was willst du mehr?

Weil er aber ein wirkliches Talent war, verhalf ihm selbst diese einseitige Stellung zu manchem treffendem Urteil; die Tatenlust des angeblich nur „verträumten" Hölderlin, den warmherzigen Liberalismus des vermeintlichen

„Aristokraten" Platen hatte er fast wieder zu entdecken. Zu beiden zog es ihn: die weiche, melodische Sehnsucht Hölderlins klingt aus den wenigen, aber sehr schönen Elegien Herweghs, den Gedichten, in denen er einer zarten Stimmung nachgab („Ich möchte hingehn wie das Abendrot"). Platen mit seiner strengen Kunst hat ihn vor der bequemen Schlodderigkeit der Nachfolger Hoffmanns von Fallersleben und vor der prosaischen Härte Gutzkows oder Sallets bewahrt; von ihm lernte er die Kunst des Sonetts, in dessen Handhabung er dann, nach dem Urteil eines Geschichtschreibers dieser Form, bis auf Heyse maßgebend blieb.

Konflikte mit der Regierung, aus seiner Abneigung gegen den Militärdienst und seiner Heftigkeit erwachsen, trieben ihn (1839) nach Zürich. Er ward der Sturmvogel, der die spätere Emigration der Richard Wagner und so vieler anderer ankündigte; andere Gesinnungsgenossen waren freilich schon aus den Demagogenjahren her dort versammelt. Sie ermutigten ihn zu einer Sammlung seiner Gedichte, und so erschienen (1841) die „Gedichte eines Lebendigen", schon im Titel gegen den „Verstorbenen", gegen den Fürsten Pückler als typischen Vertreter der geistesjunkerlichen, aristokratisch-blasierten „Literatur der besseren Stände" gerichtet. Der Erfolg blieb hinter dem nicht zurück, den drei Jahre früher Freiligrath errungen hatte. Das Jahrzehnt ist eben das der großen lyrischen Triumphe: Anastasius Grün, Lenau, Freiligrath, Hoffmann v. Fallersleben, Herwegh treten sich 1831—1841 auf die Fersen, während freilich Annette von Droste und Mörike nicht durchdrangen, weil dem einen die Tendenz fehlte und die der andern antimodern war.

Herwegh hatte die Kunst verstanden, dem Gefühl, das überall sich regte, eine künstlerisch abgerundete Form zu geben; — vertieft, individualisiert, mit neuem Leben gefüllt hat er es nirgends. Aber er war der Mund des Volkes nur desto mehr geworden, je weniger er sich innerlich irgend über den Durchschnitt erhob. Man nehme nur seinen „Aufruf"! Inmitten der allgemeinen Stimmung gegen die Kirche tritt Herwegh gleichsam auf einen Baumstumpf, auf irgendeine natürliche Tribüne und verdichtet jenes allgemeine Gefühl in den Kampfruf: „Reißt die Kreuze aus der Erden!" Das Gefühl wird an einer symbolischen Handlung verdeutlicht, die Zuhörer haben, indem sie es hören, fast die Empfindung, wirklich zu handeln, etwas zu leisten, die Kreuze herauszureißen. Nun läßt er seine Blicke umherschweifen, als hätte jeder ringsum ein herausgerissenes Kruzifix in der Hand — was soll nun damit geschehen? Schwerter sollen die eisernen Kreuze werden und so eine neue Heiligkeit im heiligen Kampfe gewinnen. Wie aufregend, aufreizend wirkt dieser Aufruf! Gewiß, seine Gedanken sind spärlich, und die Technik ist dem großen Chansonnier Béranger abgelernt, die Reime haben von Freiligrath profitiert:

Im Fleisch der Menschheit ward zum Pfahl
Die Wiege des Rienzi Cola,
Seit Luthern traf des Bannes Strahl
Und seit loyal dort nur Loyola...

Und dennoch ist etwas Neues, etwas Originelles in dieser Art. Alle frühere politische Lyrik verkündete Gesinnungen — diese fordert zur Tat auf. Es ist die eigentliche Agitationspoesie, weil immer eine greifbare Handlung (mag sie auch nur symbolischer Natur sein) vorgezeichnet wird. „Reißt die Kreuze aus der Erden!" — „Stoßt an! stoßt an! Der Rhein — und wär's nur um den Wein! — der Rhein soll deutsch verbleiben"!

Wie man gesagt hat, mit Beaumarchais' „Figaro" sei die Revolution von 1789 schon im Gang gewesen, so kann man sagen, mit den „Gedichten eines Lebendigen" hat sich schon die von 1848 in Bewegung gesetzt.

Dazu dies naive Talent, sich als den typischen Freiheitsdichter zu stilisieren! Johannes Scherr besuchte ihn (1843) in Emmishofen bei Konstanz: da „trug er Haupthaar und Bart, beide von glänzender Schwärze, so lang wie sie eben wuchsen, und die meiste Zeit umschlotterten seine feine, schmächtige Gestalt die Fragmente eines Schlafrocks; auf seinem Kopfe trotzte beim Ausgehen eine Jakobinermütze, unter welcher die schönsten Männeraugen hervorfunkelten, die ich je gesehen". Das ist der ganze Herwegh: zu Hause im Schlafrock — draußen die Jakobinermütze auf dem Kopf.

Mit Überzeugung verherrlichte er in sich selbst den Mann der Poesie; und alle Welt, befangen von jenem abstrakten Kultus der Poesie, den wir bei dem jungen Freiligrath wie bei der ganzen Romantik trafen, jubelt ihrem Vorbild zu. Durch ganz Deutschland geht (Herbst 1842) sein Triumphzug: Fackelzüge, Lorbeerkränze, Festmahle. Der König von Preußen gibt ihm im November 1842 jene Audienz, die Heine zu einer seiner witzigsten Satiren begeistert hat. Der König verstand den Dichter nur zu gut; sie hätten wirklich miteinander gehen können. Die unklare Begeisterung, die eigensinnige Selbstverblendung, die Freude am Schlagwort und an der tönenden Phrase — der König hätte das alles dem Dichter nicht vorwerfen dürfen. „Ich liebe eine gesinnungsvolle Opposition". „Ich wünsche Ihnen einen Tag von Damaskus — und Sie werden Großes wirken!" Es kam anders. Herwegh, übermütig geworden und dabei durch Polizeischikanen gereizt, schrieb (19. Dez. 1842) einen Brief an den König, der bald veröffentlicht wurde.

Du schreibst dem eigenen Ruhme,
Weh! den Uriasbrief!

rief Freiligrath. Herwegh wurde ausgewiesen, seine Schriften in Preußen verboten. Von neuem kehrte er nach der Schweiz zurück. Er ließ (1844) den zweiten

Band der „Gedichte eines Lebenden“ erscheinen — eine schöne Elegie („Heimweh“: „Mich friert, mich friert! ich möcht' zu Hause sein!“), eine witzige Doppelparodie Geibels und Freiligraths (in Duettform, wie A. W. Schlegel einst Voß, Matthisson und Schmidt von Werneuchen ein Terzett hatte singen lassen), eine große Zahl von Xenien, zum Teil sehr witzig, zum Teil fast leer, wie das bei Epigrammenhäufung so leicht geschieht. Seine Blüte war vorbei. Doch dem künstlerischen Sinken sollte noch Schlimmeres folgen. An der Spitze deutscher Arbeiter zog er in den badischen Aufstand, und seine Schar unterlag (27. April 1848) bei Niederdossenbach dem württembergischen Militär. Erfindung ist es, daß er sich unter dem Spritzleder eines Wagens versteckt habe — Tatsache, daß er noch während des Gefechts entfloh, um dem allerdings sonst sicheren Tode zu entgehen. Damit war sein „totaler Ruin in der öffentlichen Meinung“ entschieden, wie ihm Karl Vogt bescheinigte. Zu der maßlosen Verbitterung, der er sich nun im Exil, erst in Paris, dann in Zürich, schließlich wieder in Deutschland (in Lichtenthal bei Baden-Baden, wo er am 7. April 1875 starb), mit einem gewissen grimmigen Behagen ergab, hat gewiß eine verborgene Reue und heimliche Beschämung mitgewirkt. Rasch ging ihm auch jede Eigenart des Tons verloren, und in den letzten fünfundzwanzig Jahren hat er nur noch Heines Zeitsatire, meist mit wenig Glück nachgeahmt. Nur die „Arbeitermarseillaise“ glückte ihm noch und manches in einer neuen Shakespeare-Übersetzung. Daß dieser Hjalmar einmal ein Dichter gewesen sei, merkte man sonst den innerlich und äußerlich ganz niedrig stehenden Schimpfversen nicht an, mit denen er bisweilen noch seine Gegner bewarf:

> Selbst der große Bettelpreuße,
> Bluntschli, euer Matador,
> Kratzte sich, als hab' er Läuse,
> Hinter seinem Staatsmannsohr.

Anfangs hatte er noch auf ein „großes Opus“ hingewirkt, für das er „ein tüchtiges poetisches Kapital“ zusammenbringen wollte. Nach der Revolution gab er alle Pläne auf. Eitel und hartherzig lebte er nur noch seinem Ruhm und seinem Wohlbefinden. Seinen Beifall konnte das neue Reich so freudig entbehren wie den seiner einstigen Todfeinde. Er hatte sich selbst abgetan. Er hätte der Theodor Körner der Revolution werden können; mit einem langen Leben voll bitterer Einsamkeit hat er es gebüßt, daß er einstmals dem Tode entwich.

An diese charakteristischen Figuren reihen sich zahlreiche kleinere Genossen. Da ist der produktive Robert Prutz (1816—1872), ein trefflicher überzeugungstreuer Mann mit einem leichtflüssigen Talent, der in seinen Liedern Hoffmann von Fallersleben, in seiner zum Teil glänzenden aristophonischen Komödie „Die politische Wochenstube“ (1843) Platen folgte; der gemütvolle

Ludwig Seeger (1810—1864), dem am besten die symbolische Ausdeutung kräftig gezeichneter großer Naturbilder gelang; ein Nachzügler der eigentlichen Revolutionslyriker, der kunstgewandte Ludwig Pfau (1821—1894) aus Heilbronn, ein Meister der Ballade, ein origineller Kritiker, ein unvergleichlicher Übersetzer. Ihm gelang es, die deutsche Literatur mit einem fremden Werk wahrhaft zu bereichern: er verdeutschte den „Onkel Benjamin" des liebenswürdigen, tapferen und guten französischen Schulmeisters Claude Tillier (1801—1844) so glänzend (1865), daß dieser ebenso gemütvolle als gesinnungsvolle humoristische Roman in Deutschland berühmter und bekannter ward als in seiner Heimat.

Alles machte politische Gedichte. Der Freiherr von Helfert, der bekannte österreichische Staatsmann und Historiker, hat den „Wiener Parnaß im Jahre 1848" genau beschrieben: für jeden Tag sind zahlreiche Lieder, gereimte Satiren, Aufrufe in Versen gesammelt, jedes Gedicht ruft Entgegnungen oder Beifallsbezeugungen hervor. Über 2000 Nummern sind für ein Jahr und einen Ort belegt! So war es über ganz Deutschland. Unübersichtlich wurde der Chorus der politischen Lyriker.

Zahlreich sind denn auch die Epigonen der Revolutionsdichtung. Hierhin rechnen wir diejenigen Poeten, die in der Tendenzpoesie von und vor 1848 den entscheidenden Anstoß empfangen haben, deren Hauptwirksamkeit aber doch in spätere Zeit fällt, als sich die Energie jener Regungen längst abgeschwächt hatte. Moritz Hartmann (1821—1872) aus Duschnik bei Przibram in Böhmen erzielte allerdings seinen größten Erfolg mit der „Reimchronik des Pfaffen Mauritius" (1849) — einer witzigen, wenn auch in der Form oft zu schludrigen Charakteristik der Paulskirche, die aber in ein ergreifendes ernstes Finale ausläuft. Aber seine anschaulichen Reiseschilderungen („Tagebuch aus Languedoc und Provence" 1852) und die psychologische Feinheit seiner „Bilder und Büsten" (1861) zeigen eine gereiftere, ernstere Kunst, die nur bei der Zeit den Widerhall jener Reimpredigt nicht mehr fand. — Blieb der bildschöne Mann mit dem prächtigen Dichterbart der Liebling aller, die ihn kannten, sowohl um seines braven zuverlässigen Charakters, wie um seiner bezaubernden Liebenswürdigkeit willen, so hat ein anderer Deutschböhme, Alfred Meißner (1822—1885), sich selbst die Achtung der Nachwelt verscherzt. Der Enkel des aufklärerischen Vielschreibers August Gottlieb Meißner gehörte mit Moritz Hartmann und Leopold Kompert zu dem strebsamen Prager Kreis des „Jungen Böhmens". Aus diesen Ideen wuchs dem jungen Arzt sein gegen alle Dunkelmänner stürmendes Epos „Ziska" (1846); naiv verherrlichte der Deutsche den Heros der Tschechen. Seine „Gedichte" (zuerst 1845) und andere Dichtungen in rhythmischer Form verraten den

Epigonen: zahlreiche Anklänge, der Widerspruch zwischen der sauberen Form und dem grellen Inhalt, die nüchterne Berechnung der Anlage — alles deutet dahin. Nur wo seine Priesterfeindschaft ihn begeistert, wie in dem sehr charakteristischen, gegen die Legende Davids gerichteten Gedicht „Mihal“ oder in dem Drama „Das Weib des Uria“, fühlt man einen lebhafteren Herzschlag. Im Gegensatz zu der Sorgfalt, die der Verehrer Heines hier bewies, zeigen seine zahlreichen Romane („Sansara“ 1858, „Schwarz-Gelb“ 1862—1864, „Babel“ 1867) bei entschiedenem Talent eine hastige Mache und einen sorglosen Stil. Der Gegensatz erklärte sich nur zu gut, als ein häßlicher Handel über die Geschichte der Erzählungen aufklärte. Von dem eigenen Vater knapp gehalten, um seinen Ruhm und seine pekuniäre Lage gleich ängstlich besorgt, hatte Meißner sich in rascher Schleuderarbeit schnell verausgabt und dann von seinem Freund Franz Hedrich sich die Stoffe, bald auch fast die ganze Bearbeitung liefern lassen. Hedrich gab den Inhalt, Meißner den Namen her — ein für beide Teile gleich unrühmliches Verfahren, durch dessen verräterisches Aufdecken der ungetreue Mitarbeiter sich erst recht mit Schmach bedeckte. Meißner beging in Verzweiflung einen Selbstmordversuch und starb unter dem vollen Eindruck der traurigen Enthüllungen, deren Wahrheit wohl noch nicht völlig klargestellt ist; für die Urteilsfähigkeit von Publikum und Kritik seiner Zeit aber liefert die tragische Episode ein belehrendes Beispiel.

Gern wählte die Satire, wie in den aufgeregten Kämpfen der Reformationszeit, auch prosaische Form. Deshalb lagert sich breit um die poetische Lyrik jener Tage eine umfangreiche Pamphletliteratur. Wir nehmen das Wort hier im allgemeinsten Sinne: neben sehr bösen, persönlichen „Pamphleten“ stehen sehr ernste und bedeutsame Flugschriften.

Die größte Wirkung tat eine solche Flugschrift des heute freilich schon fast vergessenen Johannes Ronge (1813—1882). Als der Bischof Arnoldi von Trier (1844) den „heiligen Rock“ zur Anbetung ausstellte, richtete der schlesische Kaplan an ihn einen „Offenen Brief“ von gewaltigster Wirkung. „Wissen Sie nicht — als Bischof müssen Sie es wissen —, daß der Stifter der christlichen Religion seinen Jüngern und Nachfolgern nicht seinen Rock, sondern seinen Geist hinterließ? Sein Rock, Bischof Arnoldi von Trier! gehört seinen Henkern!“ Seit Luthers Thesen hat keine theologische Flugschrift so gezündet wie dieser Brief vom 1. Oktober 1844. Er führte die Begründung der „deutschkatholischen“ Kirche herbei, in der die Anhänger alter josefinisch-katholischer Aufklärung und protestantisch-rationalistischer „Naturreligion“ sich zusammenfanden; rasch und hell schlugen die Flammen auf, um freilich bald auszubrennen. Das war auch Ronges Schicksal. Vielleicht war er in dieser Epoche voll Beredsamkeit der größte Redner; packende Schlagworte

fehlten dem Manne nie, der die beiden Hauptfeinde des deutschen Liberalismus in einem Toast zusammenfaßte: „Ein Pereat den Petersburgen an der Newa und an der Tiber“!

Nun strömte über Deutschland eine mächtige Flut wirksamer Flugschriften; den Politikern lernten Naturforscher wie Karl Vogt (1817—1895), Ästhetiker wie Fr. Th. Vischer (1807—1887) und Theologen wie der geistreiche D. Fr. Strauß (1808—1874) und der gemütvolle Alban Stolz (1808—1883) die Kunst ab. So entstanden in den Jahrzehnten nach 1840 all jene glänzenden, oft freilich auch nur blendenden kurzen Flugschriften von überwiegend satirischem Charakter, deren das Junge Deutschland nicht fähig gewesen wäre und derengleichen man erst wieder in der Zeit der theologischen Kämpfe Lessings und der literarischen des jungen Goethe trifft. Sie wurden mit Leidenschaft gelesen, gingen von Hand zu Hand, wurden diskutiert und auf Einzelheiten bewundert: sie wirkten, wo noch D. Fr. Strauß' „Romantiker auf dem Thron der Cäsaren“ nur ergötzt hatte. In dieser Luft entstanden die neuen Witzblätter, vor allem (1848) der „Kladderadatsch“, der unter der glänzenden Leitung des witzigen Humoristen und Possendichters David Kalisch (1820—1872), des geistreichen, formgewandten und eleganten Satirikers Ernst Dohm (1819—1883) und des liebenswürdigen heiteren Dichters Rudolf Löwenstein (1819—1891) jahrzehntelang wohl unbestritten das beste Witzblatt der Welt war.

Die Luft war wirklich „mit Elektrizität gesättigt“. Überall blitzte es, und für den etwas übergründlichen Geist der Deutschen war diese Gewitterluft heilsam, ja unentbehrlich zur Schulung. Nun entwickelte sich rasch eine Beredsamkeit großen Stils. Wie stolz wäre jede andere Nation auf die Reden der Paulskirche! Wir sind maßlos ungerecht gegen den alten Liberalismus; wir vergessen, wie oft auch Bismarcks größte Leistungen doch nur „die Tat zu ihren Gedanken“ waren, zu den Ideen jener „Professoren und Journalisten“ von 1848 und 1860, die es heute Mode ist zu verspotten. Ohne Paulskirche besäßen wir weder das Deutsche Reich noch seine Verfassung — das haben selbst strenge Juristen wie Binding hervorgehoben. Und was die Form angeht, so sind jene Reden vielleicht überhaupt das Bedeutendste, was dieser Zeitraum literarisch hervorgebracht hat. Zu großartigem Schwunge erhebt sich plötzlich das so lange gebundene Wort. Neben den alten Meistern, Jakob Grimm, Ludwig Uhland, E. M. Arndt, Fr. L. Jahn tritt eine ganz neue Generation von Rednern auf den Plan. Wohl hat noch immer das gelehrte Element die Führung durch Fr. Chr. Dahlmann (1785—1860), den ernsten strengen Historiker, von dessen Worten man wiederholen kann, was er gleichnisweise vom Einmaleins sagte: daß sich diesem gar nichts besonders

Scharfsinniges oder gar Liebenswürdiges nachsagen lasse, sondern immer nur soviel, es sei richtig damit, es lasse sich dem nicht widersprechen. Aber neben ihm steht doch als Parteihaupt der Professorensohn und Professor Karl Vogt (1817—1895) aus Gießen, „eine runde, breitschultrige, äußerst behäbige Gestalt, wie ein glücklicher Pächter, der seine Revenüen nicht ganz verzehren kann", ein Meister polemischen Humors und zündender Parolen; steht der Theaterkassierer von Leipzig, Robert Blum (1807—1848), mit den Feueraugen in dem vom dichten Bart umwallten runden Gesicht, der feindliche Schlagworte so gewandt aufzufangen weiß: „Diese Partei läßt sich den Vorwurf der Wühlerei gern gefallen; sie hat gewühlt ein Menschenalter lang, mit Hintansetzung von Gut und Blut; sie hat den Boden ausgehöhlt, auf dem die Tyrannei stand, bis sie fallen mußte, und Sie säßen nicht hier, wenn nicht gewühlt worden wäre." Und wenn die Aristokratie den Präsidenten der Paulskirche, Heinrich v. Gagern (1799—1880) aus Bayreuth, gesandt hat, dessen hohe vornehme Gestalt nicht wenig zu seinem Nimbus beitrug und auch zu dem feierlichen Pathos seiner Rede paßte, so schickte sie doch auch den Fürsten Felix Lichnowsky (1814—1848), dessen lässig-eleganter Salonton und dessen geistreiche Schlagfertigkeit eine ganz neue Nuance in die öffentliche Beredsamkeit Deutschlands brachten. Die düstere, schwere Redegewalt Josefs v. Radowitz (1797—1853) wurde überholt von der aus dem Herzen quellenden, ganz und gar „mündlichen" Redemacht Gabriel Riessers (1806—1863) aus Hamburg, dessen Kaiserrede vom 21. März 1849 H. v. Treitschke für die großartigste erklärt, die in dieser Versammlung gehalten wurde.

Die Paulskirche hat die Berliner konstitutionelle Versammlung in den Schatten gestellt, die auch wirklich kleinlicher und altmodischer diskutierte, aber doch auch Redner von Bedeutung in diesem und den ihm folgenden Landtagen zählte — vor allem, nach unserm heutigen Urteil, auf der Seite der konservativen Minorität. Trocken, pedantisch, aber fesselnd durch den heiligen Ernst einer unerschütterlichen Überzeugung sprach auf der Linken Johann Jacoby (1805—1877) aus Königsberg; mit dem „Brustton der Überzeugung" und mit dem sicher blickenden tiefblauen Auge, der durchgearbeiteten Physiognomie, dem ehrwürdigen Backenbart wirkte Benedikt Franz Leo Waldeck (1802—1870) aus Münster, ein Volksmann im besten Sinne des Wortes, doch auch nicht ohne dessen Schwächen; knorrig, volkstümlich schroff redete Hermann Schulze-Delitzsch (1808—1883); geistreich, mit einer seltsamen Mischung von Romantik und praktischem Sinn, Lothar Bucher (1817—1892) aus Neustettin, der später einer unserer glänzendsten Journalisten und (1864—1890) zuletzt Bismarcks „rechte Hand" wurde. Otto von Bismarck selbst sprach originell, scharf, aufreizend, aber damals noch oft

durch die gesuchte Eigenart gehindert, die der tiefgläubige, in Leben und Denken großartig folgerechte, eckig-originelle Adolf v. Thadden-Trieglaff (1796—1882) zur offiziellen Sprache seiner Partei gemacht hatte: eine bizarre Mischung von derb-volkstümlichen Wendungen („ein Wähler auf 10000 Pfund Menschenfleisch inklusive Menschenknochen") und Bibel- oder Klassikerzitaten, dunkle Anspielungen in der Art Hamanns, viel verhaltener Groll und zuviel Ironie. Dagegen fiel dem Doktrinär der altkonservativen Partei, dem vom Judentum zum orthodoxen Luthertum übergetretenen Friedrich Julius Stahl (1802—1861) aus München die Aufgabe zu, die Devisen in die Fahnenbänder zu sticken, wirksame Schlagwörter: „Autorität, nicht Majorität"; „die Wissenschaft muß umkehren".

Nicht klein ist die Zahl geringerer Talente, die noch zu nennen wären, und in manchen Schattierungen schwankt ihre Eloquenz. Allen aber ist jetzt das gemein, daß die mündliche Rede eine Wahrheit geworden ist. Man liest nicht mehr ab, man redet nicht mehr ein unsichtbares Publikum an, sondern unter dem Druck des Moments wendet man sich an gerade diese Zuhörer und sucht sie zu gewinnen. Diese Mündlichkeit, die Befreiung vom Lesepult gehört zu den Kennzeichen der Zeit. Freiligraths Gedichte wurden deklamiert, und deklamieren muß man Herweghs Gedichte, um ihre Wirkung zu verstehen.

Und nun entwuchs auch die feierlich steife Form des „Berichts" ihrer Verknöcherung. Wer wird aus literarischem Interesse die Staatsschriften lesen, die nach Gentz geschrieben wurden? Jetzt aber lernte in dieser Atmosphäre Otto von Bismarck (1815—1898), daß eine wirksame Form auch dem solidesten Inhalt nicht schaden kann; unter den Einflüssen jener „kleinen Literatur" und der mündlichen Rede bildete der größte Staatsmann des neunzehnten Jahrhunderts den funkelnden, blitzenden Stil seiner Gesandtschaftsberichte und Ministernoten aus. Es war eine Zeit, die die französische Kunst, mit wirksamen Schlagworten zu fechten, in gefährlicher Weise gelernt hatte. Wie Herweghs Dichtung fast nur Schlagwortpoesie ist, sahen wir schon; bei den Rednern geht die Sucht noch weiter. Freilich gelangen dabei glänzende Parolen, wie jener Feldruf Stahls „Autorität, nicht Majorität". Bismarck hat sich wohl von den Schlagworten auch der eigenen Partei nicht sonderlich imponieren lassen, wie er denn gegen die „Legitimität" und den „Kampf gegen die Revolution" seines Freundes und Lehrers Leopold von Gerlach früh manches einzuwenden hat; welche Bedeutung aber solche Formulierungen als Kampfmittel haben, hat der große Redner wie nur einer gelernt, und manches Mal, wenn solche Anpassung an den Geschmack einer Versammlung ihm das durchbringen half, was er durchbringen mußte, mag er im Geist seinen Lehrern, den „Achtundvierzigern" aus beiden Heerlagern, gedankt haben. —

Neuntes Kapitel: Der Mythos

Der Umkreis der poetischen Stoffe schien erschöpft. Nach allen Zonen war die Poesie geeilt, und in jeden Heimatwinkel hatte sie sich eingegraben. Den prickelnden Reiz der Bildungsaristokratie und die gesunde Kost des Bauernlebens hatte sie ausgeprobt. In ästhetischem Epikureismus schwebte sie über der Schönheit der Dinge und ward eine Waffe im Tageskampf. Dem individuellen Moment gab sie Dauer. Nur eins blieb noch übrig: die Welt selbst und ihre ewigen Gesetze poetisch zu erfassen, sich in das Zentrum selbst zu versetzen und von hier aus die „Universalpoesie“ zu vollenden.

Dies leistet in naiveren Perioden der Mythos. Aber auch die Philosophie greift mit unsicherer Hand dahin: Ludwig Feuerbach wird vor lauter Realismus zuweilen zum Mythologen. Und der Dichtung lag ein Hineinfühlen in das Seelenleben der Natur immer nahe: bei Lenau und bei Mörike vor allem trafen wir solche Mythendichtung.

Aber nirgends war hier der Mythos der Mittelpunkt der Poesie. Das war er viel eher in der künstlichen Schicksalsdogmatik der Zacharias Werner und Müllner, die doch aber auch nur einen Punkt herausgriffen. Immerhin — hier war ein Versuch, bewußt moderne Mythologie zu schaffen.

Jetzt aber wurde denen, die das jungdeutsche Programm einer Erneuerung des Volkes und der Kultur ernst nahmen, in ihrem Grübeln der Mythos zur wichtigsten Lebensäußerung der Volksseele. Hier einzusetzen, von hier aus ein neues Deutschland, modern zugleich und von altgermanischer Reckengröße, zu schaffen, das ward Richard Wagners Lebensgedanke. Und einsamer, ohne politische Tendenz, aus der Leidenschaft des Suchens heraus packte Friedrich Hebbel den Mythos, um ihn individuell zu erneuern.

Bei **Richard Wagner** (1813—1883) wuchs jener künstlerische Lebenstraum sich wirklich zu einer Art von „Nationalkirche“ aus. Eine geistige Gemeinschaft, von gewissen philosophisch-religiösen Dogmen zusammengehalten, Festspielhäuser als Stätten der gemeinsamen Andacht, eine zweckmäßige Organisation der Bekenner unter energischer Leitung — das ergab eine ästhetische Kirche; und der Übereifer der Jünger gab bald auch die Ketzerverfolgung und den Heiligendienst dazu.

Richard Wagner (geb. 22. Mai 1813 in Leipzig) wurzelt mit seinen Grundanschauungen in jener Epoche, die den Übergang von der Romantik in die unruhige Tatenlust des Jungen Deutschland bedeutet. Ausläufer der Romantik wie E. Th. A. Hoffmann und der Philosoph Feuerbach, Vorläufer des Jungen Deutschland wie Heinse und Heine haben auf seine schriftstellerische Produktion stark eingewirkt. Von Heine stammen die Grundmotive des „Fliegenden

Holländers" und des „Tannhäuser", wie von Hoffmann seine Anschauungen über das Verhältnis von Text und Musik mitbeherrscht sind. Im ganzen bedeutet seine Entwickelung eine zunehmende Entfernung vom Jungen Deutschland und eine sich steigernde Annäherung an die Romantik. Die Novellen und Aufsätze, die unter dem Titel „Ein deutscher Musiker in Paris" (1840—1841) erschienen, erinnern an die Jungdeutschen kaum weniger als an Hoffmann. Die Feindschaft gegen den „barbarischen" Staat, die Wagner durch alle Phasen festhielt, und seine Lehre von der „Erlösung des Nützlichkeitsmenschen in den künstlerischen Menschen der Zukunft", sein Haß auf die Maschine und die „pfäffische Pandektenzivilisation", die „aus dem gesundheitstrahlenden Germanen unseren skrofulösen, aus Haut und Knochen bestehenden Leineweber zustande gebracht habe", wäre den Wienbarg und Laube wenigstens doch ebenso verständlich gewesen wie den Arnim und Tieck. Aber Wagner haßte die Wissenschaft, in der die Jungdeutschen den Befreier der Völker sahen, mit romantischem Ingrimm. Ihm war sie der Todfeind der Kunst. Zuletzt steigerte sich seine gehässige Geringschätzung des akademischen Lebens und Wirkens (in den Schriften „Publikum und Popularität" und „Religion und Kunst") bis ins Krankhafte. Die Vivisektion ward ihm zum Symbol der gelehrten Arbeit überhaupt, und dieser fast noch mehr als der „wissenschaftlichen Tierquälerei" galten die letzten Keulenschläge des bis ins Alter leidenschaftlichen Mannes. Der Romantik nahe, dem Jungen Deutschland fern zeigte er sich endlich auch in dem Anschluß an das christliche Dogma, das er anfänglich (mit Feuerbach) abgelehnt, später lange ignoriert hatte.

Romantisch war auch das Ideal, das ihm vorschwebte, sobald seine künstlerischen Konzeptionen sich mit philosophischen Grundsätzen zu vermählen begannen. Schon Platon, der große Romantiker der Antike, hatte es gehegt: Erziehung des Volkes durch die Kunst! „Das Ziel ist der starke und schöne Mensch!", heißt es in seiner wichtigsten Programmschrift: „Die Kunst und die Revolution" (1849); und wenn dies das Ziel auch der Feuerbach, Daumer, Pückler, Jordan war, so stand Wagner allein in seiner idealistischen Abwehr aller realistischen Wege zu diesem Ziel. Bewußte Pflege der nationalen Kunst soll aus der Misere der Gegenwart in ein neues Heroenzeitalter retten. Deshalb nahm der königlich sächsische Hofkapellmeister auch 1849 an dem Aufstand teil: „Nur die große Menschheitsrevolution kann auch das vollendete Kunstwerk uns gewinnen." Aber in Paris im Exil wandte er sich ganz von den politischen Bestrebungen der deutschen Verbannten ab, und selbst als nach schweren Bedrängnissen ihm in Zürich (1850—1858) ein neues Leben aufging, das ihn mit Herwegh und Genossen eng zusammenführte, hatte er sich die naive, oft freilich von nagenden Zweifeln unterbrochene Zuversicht bereits

erkämpft, daß die Kunst allein Rettung zu bringen habe. Sein Hoffen ging fast wunderbar in Erfüllung. König Ludwig II. von Bayern ward (1864) der deus ex machina, der seine kühnsten Träume verwirklichen half. In München lebte er nun, „im sommerlichen Königreich der Gnade", ganz dem Ausbau seiner Gedanken, bis (1872) in Bayreuth sein Festspielhaus und unter der tätigen Mitleistung zahlreicher „Wagner-Vereine" (seit 1876) seine Festaufführungen Wahrheit werden konnten. Keinem deutschen Künstler war es in gleich hohem Grade gegönnt, seine Pläne von dem Eifer weitester Kreise getragen, fast ohne Rest erfüllt, weiter wirkend und weiter greifend zu erblicken. Als ein Triumphator ist Richard Wagner in einem Prunkpalast der Renaissance zu Venedig (13. Febr. 1883) gestorben.

Auch seine Kunstlehre hat ihre Grundlage in romantischen Anschauungen. Mit Schlegel und Tieck, mit Arnim und Brentano teilt Wagner die fast abergläubische Verehrung der Volkspoesie. Alle echte Kunst beruht auf der Tätigkeit des ganzen Volkes. Den Künstler kennzeichnet innerhalb der Gemeinschaft nur die gesteigerte Kraft des Empfängnisvermögens; aber der eigentliche Dichter selbst von Shakespeares Dramen bleibt die Genossenschaft der Schauspieler: der Autor verdichtete nur die künstlerischen Anregungen zum bewußten Kunstwerk. Und sogar bei der Aufführung noch sind die Mitwirkenden und im idealen Sinne auch die Zuhörer Mitschöpfer des Werkes.

Die breiteste Gemeinschaft ist die des Volkes. Als Gesamtwerk bringt dies den Mythos hervor. Deshalb ist das Werk des auf breitester nationaler Basis stehenden Dichters zu bezeichnen als „der aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigte, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundene und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachte Mythos". Die dem „gegenwärtigen Leben" entsprechende Neuerfindung ist notwendig, damit die Gesamtheit des Volkes aus ihren jetzigen Empfindungen heraus das Drama mitfühlen, miterleben und auf diese Weise miterschaffen kann.

Romantisch wie diese Überschätzung der unbewußten Dichtertätigkeit des Volkes ist auch Wagners Liebhaberei für überkühn symmetrische Anordnungen, die Siegfried und Christus oder wieder Jesus und Apollon oder gar Buddha und Luther fast mit der Kühnheit eines Novalis zu Gruppen arrangiert; dann die an der Oberfläche der Worte dilettantisch herumspielenden Etymologien; endlich aber auch weithin leuchtende Aphorismen antithetischer Natur, die im „Athenäum" hätten stehen mögen: „Das Leben ist die unbewußte Notwendigkeit, die Kunst die erkannte." Aber ganz unromantisch ist sein energisches Herausarbeiten der Technik. Je mehr er sich in seine Zentralaufgabe versenkte, ein Nationaltheater als Mittelpunkt der künstlerischen

Volkserziehung zu organisieren, desto stärker ward auch seine Kunstlehre vom romantischen Spiel zu einer praktischen Anwendung folgerichtiger Sätze übergeführt. Und insofern bedeutet seine Annäherung an die Romantik doch auch eine Überwindung ihrer Formlosigkeit.

Auch hier gilt es ihm, das Einzelne aus seiner Isolierung zu befreien. Die einzelne Melodie ist nur Lebensäußerung eines Moments; sie wird eingegliedert in die „unendliche Melodie" des Gesamtwerks, das durch Verspinnen und Verweben der Leitmotive zur übersichtlichen Einheitlichkeit gebracht wird. Aber auch die Gesamtmelodie des einzelnen Musikdramas ist organisch hervorgegangen aus der „mütterlichen Urmelodie", die das Volk selbst mit seiner Sprache schuf.

Freilich waren nicht diese theoretischen Anschauungen das Ursprüngliche; zu ihnen kam Wagner erst nach und nach in Anlehnung erst an Feuerbach, dann (seit 1854) an Schopenhauer. Die künstlerische „Anschauung", das Wort im umfassendsten Sinn genommen, gebar seine Kunst; und es spricht deshalb für den Künstler, daß seine Schöpfungen zu seiner Theorie nicht so streng stimmen wie etwa bei dem Doktrinär Hebbel. Eine weitgehende Übereinstimmung war aber doch schon dadurch gegeben, daß, umgekehrt wie bei Hebbel, bei Wagner die Theorie wesentlich durch die eigene Praxis bestimmt wurde. Schwer ist gerade um dieser von Wagner betonten Einheitlichkeit willen der „tonvermählte Dichter" nur nach seinen Versen zu beurteilen. Wagen wir es doch, so müssen wir auch wagen auszusprechen, daß er in seinen Dichtungen die Höhe der eigenen Forderungen so wenig erreicht hat, wie etwa der in mancher Hinsicht ihm vergleichbare Klopstock. Die Sprache hat er schließlich von seinem Standpunkt aus kaum weniger gewalttätig angefaßt als die Verfasser schlechter alter Libretti. Es war die Urmelodie aus dem Sprachmaterial doch nicht mehr so leicht herauszuhören, das Jahrhunderte glättend und verwüstend über sich hatte ergehen lassen, und wenn er etwa aus verwitterten Worten mit Hilfe falscher Etymologien die „wurzelhaft syllabische Melodie" der Rheintöchter bildete, lenkte er ganz in die Pfade romantischer Sprachrätselei ein. Auch die Erneuerung des Stabreims, so eingehend Wagner sie aus dem Wesen der deutschen Sprache rechtfertigt, entspricht zu wenig ihrem „gegenwärtigen Leben" und bleibt eine jener störenden Absichtlichkeiten, an denen die dichterische Produktion des ganzen Zeitraums leidet. Uns scheint Wagner als Dichter bewundernswerter, wo er wirklich dem Strom der Sprache folgt, wie in dem hinreißenden Schluß des „Tristan", oder vor allem in den köstlichen „Meistersingern", die als Ganzes in die kleine, sehr kleine Reihe echter deutscher Lustspiele von dauernder Bedeutung zu stellen sind.

In der Wahl der Fabel wandte sich Wagner bewußt von historischen zu mythologischen Stoffen. „Rienzi" und andere Motive gehörten noch der Ge-

schichte an; dann aber setzte er in seinem theoretischen Hauptwerk „Oper und Drama“ (1852) auseinander, daß das historische Drama um seiner „Treue“ willen nichtig sei. Das einzelne historische Faktum bleibt für seine Auffassung immer etwas Isoliertes, eine einzelne, ob auch in sich rhythmisch gegliederte Melodie; von hier will er zu der unendlichen Melodie ewiger Typen aufsteigen, wie sie ihm, national bedingt, im Mythos vorliegen. Eine jede Hauptgestalt seiner Dramen hat er selbst so erklärt: den „Fliegenden Holländer“ (1843) als den mythischen Helden der Sehnsucht nach Ruhe, „Tannhäuser“ (1845) als den von Sehnsucht nach dem Leben erfüllten Künstler, Hans Sachs in den „Meistersingern“ (1862) als die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Zeitgeistes, „Lohengrin“ (1847) als den Typus des „eigentlich einzigen tragischen Stoffes der Gegenwart“: des Verlangens nach voller Verwirklichung der Liebe, wie sie dem „Übermenschen“ doch nicht gegönnt ist; und entsprechend Senta und besonders Elsa. In den Nibelungendramen und im „Parsifal“ ersetzen philosophische Mythologeme Schopenhauers oder eigenartig umgeformte Gedanken des christlichen Dogmas die alten Mythen, an deren Stelle sie sich gedrängt haben; und die philosophische Sprache der Götter und Helden („du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit“) wirkt kaum weniger anachronistisch als die Spekulationen der von Wagner hart mitgenommenen Nibelungen Hebbels. Überhaupt ist aber zu sagen, daß durch diese allzu abstrakte, sublimierte Auffassung seine Gestalten durchweg die individuelle Lebenswahrheit einbüßten, die etwa Goethes Prometheus oder Faust bei aller typischen Bedeutung behielten.

Aber deshalb hat Wagner doch nicht zu den Dichtern gehört, die nur mit dem Kopfe schufen. Einer merkwürdig sicher rechnenden Intelligenz stand eine leidenschaftliche „Empfängnisfähigkeit“ zur Seite. Die Empörung gegen soziale Zustände, unter denen alles öffentliche Leben litt, hatte Wagner zum Revolutionär gemacht. Der Anblick der Pariser Schuljugend, die am Schlußtag der Ausstellung (1867) in den Palast strömte, zwang ihm Tränen und Schluchzen ab; so fühlte er die Entfremdung dieser Menschheit von seinen Idealen. Er vermochte das Volk geradezu zu definieren als „alle diejenigen, welche Not empfinden und ihre eigene Not als die gemeinsame Not erkennen, oder sie in ihr begriffen fühlen“. Er war auch ein „guter Hasser“ wie sein Zeitgenosse Bismarck; und vor allem in den Jahren seines Erfolges traten die subjektiven Begrenztheiten seines Wesens störend hervor; eine bittere Gehässigkeit, die jeden prinzipiellen Gegner, ja eigentlich jeden Nichtanhänger als persönlichen Feind behandelte; eine undankbare Zurückschiebung oder auch Anfeindung früherer Gönner und Helfer. Auch diese Dissonanzen gehören in die Urmelodie seiner Persönlichkeit und seines Lebens hinein.

Welche Bedeutung starken Jahrgängen zukommt, oder, deutlicher ausgedrückt, wie mächtig die Tendenzen der Zeit selbst auf weit auseinander liegende Individualitäten wirken, das wird klar, wenn wir neben Richard Wagner Friedrich Hebbel (1813—1863) stellen. Sie waren einander entschieden antipathisch: Wagner hat Hebbels „Nibelungen" verhöhnt, und Hebbel fand Wagners Theorie von Mythos und Oper „abgeschmackt". Für des Musikers glühendes Verlangen nach voll instrumentierter Dekoration auch des äußeren Lebens hätte der Dichter so wenig Verständnis gehabt, wie der Komponist für das leidenschaftlich zehrende Grübeln des großen Aphoristikers. Wagner war der geborene Revolutionär, wenn er sich auch mit den Jahren immer mehr konservativer Denkart anpaßte: Hebbel war ein ausgesprochener Konservativer, der an den Autoritäten hing und die Menge verachtete. Und dennoch — wieviel Übereinstimmungen zwingt die Zeit diesen Antipoden auf! In beider Kunsttheorie nimmt der Mythos eine zentrale Stellung ein. Beide fühlten das Bedürfnis, das einzelne Kunstwerk aus seiner Isolierung zu befreien und eine „unendliche Melodie" durch den ganzen Zyklus hindurchzuführen: beide sind Dramatiker, denen das Lyrische leicht, das Epische fast immer mißlingt. Und in der Gesamthaltung der Persönlichkeit bildet bei beiden den festen Kern jener geniale Egoismus, der um seiner Aufgabe willen den Künstler zu allem berechtigt glaubt und keine Pflichten anerkennt, die der einen zuwiderlaufen: sich zum Schöpfer großer Werke zu bilden. Eine Art geistiger Hofhaltung, ein heftiges Ausnutzen der Freunde (das freilich bei Hebbel mehr geistiger, bei Wagner mehr materieller Art ist), eine starke Verachtung fremder Richtungen gehen damit Hand in Hand. Wagner ist unmittelbar von patriotischen Absichten beseelt, die bei Hebbel mehr indirekt hervortreten, jedoch keineswegs fehlen: das Bedürfnis nach Neuschöpfung deutscher Kunst und vor allem nach Reformierung des deutschen Theaters aber teilen beide. Und sogar ihr Leben zeigt Ähnlichkeit im Gesamtverlauf. Beiden eignete neben entschiedenstem Idealismus eine merkwürdig weltläufige, gewandte Art, sich zum Herrn der Situation zu machen, Gönner zu gewinnen und zu behalten, ihr Lebensideal zu erzwingen — eine Gewandtheit, die dem Dritten im Bunde, Otto Ludwig, leider so völlig abging. Wagner wie Hebbel verdanken es neben größeren Eigenschaften auch diesem Talent, wenn ihre Lebensbahn nach bedrückenden Anfängen eine stark und stetig aufsteigende Richtung zeigt.

Friedrich Hebbel (geb. 18. März 1813) ist ein Sohn Schleswig-Holsteins, einer der vielen bedeutenden Männer, die das stammverwandte, meerumschlungene Land damals zum Stolz Deutschlands hervorbrachte. Jenem Norderdithmarschen gehört er an, in dem der alte friesische Reckentrotz eine innere zarte

Empfindsamkeit, wie sie bei Klaus Groth am hellsten hervortritt, gegen die Außenwelt mit harter Schale zu umkleiden liebt. Hebbels Vater, ein verarmter Maurermeister, war so, wie Meister Anton (in „Maria Magdalene"), ein harter und starrer Pharisäer geworden, der in dem Landflecken Wesselburen freudlos, ja freudenfeindlich saß, sich mit der asketischen Erinnerung an früheren Wohlstand zu immer größerer Verbitterung aufstachelte, und in dem Stolz auf eine bis ins Äußerste getriebene strenge Rechtlichkeit und Ehrlichkeit die einzige Entschädigung für alles, was die Welt ihm versagte, fand. Die gute Mutter konnte den beiden Jungen dies düstere Heim nicht aufhellen. Mehr als der Hunger, der sich auch wohl anmeldete, hat diese lichtlose Atmosphäre auf die Seele des Knaben gedrückt, und wie Herder hatte er diese Einwirkungen nie völlig überwunden. Das erste Gedicht, das einschlug, war Bürgers „Lenore", mit seiner düstern, unheimlichen Färbung nur zu gut in diese Gemütsstimmung passend und daher vom stärksten Eindruck: „Wonne, Wehmut, Leben, Tod, alles auf einmal, ein Urgefühl."

Vierzehnjährig kam der seiner Umgebung bewußt weit überlegene Knabe als Schreiber zu dem Kirchspielvogt. In noch verletzenderer Weise wiederholten sich die Erlebnisse seiner Kindheit. Der Vogt Mohr war, so scheint es, kein böser Mann, aber wie Hebbels Vater erfüllt von einer harten, grausamen Abneigung gegen Illusionen: dem hochstrebenden Gemüt die Niedrigkeit seiner äußeren Lage fühlbar zu machen, schien ihm wohl pädagogische Pflicht. Hebbel las mit Leidenschaft und datierte seine dichterische Erweckung von der Lektüre von Uhlands Ballade „Des Sängers Fluch". Uns Heutigen scheint sie keineswegs die Krone von Uhlands Gedichten (auch nicht das Glück von Edenhall", das Hebbel später am höchsten stellt); aber für die ringende Dichterseele ward gerade dies Stück mit seiner typisierenden Charakterzeichnung, mit seiner Moralisierung einer rein anekdotischen Handlung, mit seiner nachdrücklichen Schlußpointe vorbildlich. Er schickt schon poetische Arbeiten in Lokalblätter. Um so schroffer meint sein Vorgesetzter ihn in die gebührende Stellung herabzwingen zu müssen, an den Dienstbotentisch, unter das Gesinde. Ohnmächtig empört sich der Stolz des jungen Dichters. Für ihn ist dies Erlebnis, die Verletzung des idealen Gefühls, die Schändung des berechtigten Stolzes ein Mittelpunkt der dramatischen Schöpfung geworden.

Endlich kommt Rettung. Die unbedeutende Romanschriftstellerin Amalie Schoppe (1791—1858) nimmt sich seiner an — wieder nicht, ohne ihn die Last ihrer Wohltat zuweilen drückend empfinden zu lassen; dennoch hätte Hebbel der gutmütigen Freundin, ohne deren Hilfe ihr genialer Landsmann vielleicht versunken wäre, etwas mehr Dankbarkeit bewahren können, als er tat. Hebbel kommt vom Land in die Großstadt Hamburg (1835) — eine

Notwendigkeit für ihn, der nach seinem späteren Wort „Menschen verzehrte", für den anregender Umgang, die Beobachtung verwickelter Kulturverhältnisse, die Möglichkeit direkter Wirkung Lebensbedürfnis war.

In leidenschaftlicher Arbeit holte er nach, was ihm an wissenschaftlicher Vorbildung fehlte, und studierte dann in Heidelberg und München.

Hier fand er die Keime seiner meisten Werke, der „Judith", der „Maria Magdalena", der „Genoveva", des „Diamanten". Dazu viele Entwürfe: „In München", sagt Witkowski, „treten vor sein Auge eine Reihe großer historischer Persönlichkeiten: Julian Apostata, die Jungfrau von Orleans, Napoleongestalten, von denen manches auf Holofernes, Judith und Herodes überging. Weiter Alexander der Große, in seinem Innern zerrissen durch den Zweifel, ob er der Sohn Philipps oder des Jupiter Ammon sei, ferner lange Zeit hindurch abwechselnd als Drama und als Roman geplant, die „Dithmarschen", das Bild der eigenen Volksgenossen des Dichters in ihrer trotzigen Freiheitsliebe. Einige Erzählungen führte er hier schon aus. „Anna" stammt bereits aus Hamburg, nun folgte die vergebliche Humoreske „Schnock" und „der Schneidermeister Nepomuk Schlägel auf der Freudenjagd". Diese Gruppe ward später durch fünf weitere Erzählungen vervollständigt. Unter dem Einfluß von Tiecks Auffassung der Novelle und nach dem Vorbild von Kleists Technik suchen sie alle in ihren paradoxen Wendungen die „unergründlichen Verschlingungen des Lebens" nachzubilden. Die Technik verbessert sich wohl von der losen Anekdotenkette des „Schnock" bis zu der strengen Geschlossenheit der „Kuh"; aber die Anlage bleibt immer dieselbe: ein einzelner Charakterzug (wie Schlägels Selbstquälerei) oder ein einzelnes Motiv (wie die Wirkung von Matteos Häßlichkeit) wird mit gehäuften Zügen bis ins Ungeheuerliche gesteigert. Die wirre Kunst der Durchführung erinnert bei „Matteo" oder der „Kuh" an jene Anekdote von Lionardo da Vinci, der ein Garnknäuel so kunstvoll gezeichnet haben soll, daß man den Faden von Anfang bis zu Ende verfolgen konnte: viel Kunst — und das Ganze doch nur ein Knäuel!

Er reist nach Heidelberg, München, Stuttgart, kehrt (1839) nach Hamburg zurück und kommt auch zu Gutzkow in wechselnde Beziehungen, die schließlich doch in entschiedenste Feindschaft auslaufen sollten. Gutzkows „Saul" veranlaßt Hebbels erstes Drama: wie Lessing mit „Emilia Galotti" den Corneille, wollte er mit „Judith" eine von ihm prinzipiell verworfene Auffassung des Dramas praktisch widerlegen. Es wird (1840) in Berlin und Hamburg aufgeführt und erregt leidenschaftliche Diskussionen. In Wien parodiert es Nestroy mit triumphierendem Witz, anderswo erweckte es Hoffnungen auf einen „Messias der deutschen Tragödie". Mit dem Selbstgefühl eines solchen

tritt der gedrückte Jüngling von ehemals nun auch theoretisch in der Vorrede zu „Genoveva“, dem gereimten Vorspiel zum „Diamanten“ (1841), der Auseinandersetzung „Mein Wort über das Drama“ auf. König Christian VIII. stattet seinen Untertan mit einem ansehnlichen Reisestipendium aus. Zuerst zieht der Kulturpoet nach Paris, wo sein ganzer Gesichtskreis eine bedeutsame Erweiterung erfuhr und wo seine Anschauungen über die Kunst und die Welt zu dauernder Festigung gelangten; die ununterbrochenen lebhaften Gespräche mit einem gescheiten Mann von großer Bildung und Welterfahrung, Felix Bamberg, der später sein Leben beschrieben und seine unschätzbaren Tagebücher und Briefe herausgegeben hat, mußten den Durchbruch unklar ringender Vorstellungen wesentlich fördern. Als Stadt rief Paris in Hebbel nicht so lebhafte Eindrücke hervor wie Rom (1844).

Nach der Rückkehr nahm Hebbel (1845) in Wien seinen dauernden Wohnsitz. Hier war ihm alles Glück gegönnt, das er ersehnen konnte. Zwar blieb sein Verhältnis zu den eigentlichen Schriftstellerkreisen der Stadt kühl: Grillparzer lehnte ihn ab, Halm wurde von Hebbel verachtet, Laube als intriganter Feind angesehen. Aber aus der Gelehrtenwelt und der „Gesellschaft“ bildete sich nach und nach um Hebbel ein Kreis treuer Verehrer. Und siegreich breitete sich sein Ansehen über Deutschland aus; für die Jugend ward er bald ein vielverehrter Prophet, so heftig auch die maßgebenden Kritiker wie Wolfgang Menzel, Gutzkow, Auerbach ihn aus verschiedenen Motiven bekämpften. Nur die verrufene „Berliner“ Kritik bemühte sich verdienstvoll um das Verständnis seiner Werke, der hegelianische Kritiker Rötscher vor allem. — Das meiste Glück aber erwuchs ihm aus seiner Ehe. Bald nach seiner Ankunft in Wien hatte er sich mit der Schauspielerin Christine Enghaus verheiratet. Es war keine blinde Liebe, die ihn bezwang; zu aufrichtiger Zuneigung trat die Empfindung, daß nur dieser Schritt ihn retten könne. Mit grausamer Energie löste er ein Verhältnis, das ihn lange Jahre, seit den ersten Hamburger Tagen, an ein armes, gutes Mädchen, Elise Lensing, gefesselt hatte; die Kinder aus dieser freien Verbindung waren freilich beide tot. „Jedes Opfer darf man bringen,“ schrieb er an Bamberg, „nur nicht das eines ganzen Lebens, wenn dies Leben einen Zweck hat außer dem, zu Ende geführt werden.“ Er leugnet ein andermal, daß irgendeine Verpflichtung gelten könne, die der höchsten Pflicht des Künstlers widerstreitet. Gewiß kann man anders urteilen, aber bei einer Natur von dem eisernen Zusammenschluß Hebbels war die Moral, die er entwickelte, nichts anderes als ein Motivieren innerer Notwendigkeit. „Große Menschen“, schrieb er in sein Tagebuch, „werden immer Egoisten heißen. Ihr Ich verschlingt alle anderen Individualitäten, die ihm nahe kommen, und diese halten nun das Natürliche und Unvermeidliche, das einfach

aus dem Kraftverhältnis hervorgeht, für Absicht." Seine Naivität geht dabei so weit, daß er Elisen heftig zürnt, weil sie ihn nicht freigeben will. Das arme Opfer war zu beklagen; was aber Hebbel tun konnte, um seinen Schritt durch sein ganzes Leben zu rechtfertigen, das hat er getan. Der Mann, der wild und oft wüst durch das Leben gestürmt war, ward ein von Dankbarkeit und zärtlicher Sorge überströmender Gatte, der rührend liebevolle Vater seines Töchterchens, in dem stillen Frieden seiner Wohnung und dem ländlichen Behagen eines Landsitzes bei Gmunden ein glücklicher Mensch, der mit seinem Eichkätzchen und seinen Vögeln idyllisch spielte und mehr und mehr sich „vor der Welt ohne Haß verschloß". Herzlich und rührend schreibt er an seinen Biographen Emil Kuh:

> Wenn ich des Morgens erwache und den ersten Laut meiner Frau und meines Kindes vernehme, so kann ich mich freuen, daß mir die Tränen ins Auge treten; wenn ich meine Schale Kaffee trinke, so habe ich einen großen Genuß, wenn ich meinen Spaziergang mache, so hab' ich ein Gefühl, als ob ich allein Beine hätte.... Dabei komme ich mir gar nicht genügsam und demütig vor, sondern ich fühle mich überschwenglich mit allem, was ich als Mensch verlangen kann, gesegnet und ich habe auch alle Ursache dazu, denn ich habe eine Frau, in der Gemüt und Seele fast verleiblicht sind, ich habe ein Kind, das sich aufs liebenswürdigste entwickelt, ich habe Freunde in allen Kreisen und ich brauche nicht ängstlich mehr für die Zukunft zu sorgen.

Dazu kamen Auszeichnungen von allen Seiten, besonders seit der Aufführung der „Nibelungen" (1861); sie brachten ihm auch den Schillerpreis, den der Dichter, schon auf dem Sterbelager, mit den melancholischen Worten begrüßte: „Das ist Menschenlos: bald fehlt uns der Wein, bald fehlt uns der Becher." Besonders mußte es den treuen Verehrer der Klassiker erfreuen, daß der Großherzog von Weimar ihn als ihren Nachfolger in seine Musenstadt zu ziehen suchte. Nach so stolzen Erfolgen, zufrieden und hoffend, starb Hebbel am 23. Dezember 1863; der angefangene „Demetrius" blieb wie der seines großen Vorgängers, unvollendet am Bett des Toten liegen.

Wie bei den Romantikern empfängt auch bei Hebbel die Produktion volle Beleuchtung nur aus seiner Kunstlehre, weil sie mit dieser untrennbar verwachsen ist. Hebbel erscheint bei oberflächlicher Betrachtung als ein Künstler von durchaus berechnender, reflektierter Art; und sicher ist er von eigentlich naiven Dichtergemütern wie etwa Justinus Kerner und Eduard Mörike gründlich verschieden. Wie hätte auch in der dumpfen Treibhausluft seiner Jugend, die alle höheren Regungen in den engsten Raum drängte und dadurch die Bruthitze der Entwickelung noch steigerte, eine wirkliche Unbefangenheit aufkommen können! Aber schon seine äußere Erscheinung zeigt einen Mann voll bewegten Innenlebens, keinen kalten Rechner wie Müllner oder Gutzkow:

> Hebbel war schlank und ziemlich hoch von Gestalt; sein Gliederbau schien auf Unkosten des Kopfes zu zart ausgefallen und nur dazu da, diesen Kopf zu tragen; unter der hohen, wie in durchsichtigen Marmor gemeißelten Stirn leuchteten die blauen Augen, mild bei ruhigem Gespräche, bei erregtem feuchteten sie sich dunkel glänzend an; Nase und Mund deuteten auf Sinnlichkeit; die etwas bleichen, zart geröteten Wangen gaben dem durch ein starkes Kinn männlich abgeschlossenen Gesichte eine gewisse Breite, und wenn man ihn ansah, hatte man stets den Eindruck, ins Helle zu schauen. Er hatte eine seelenvolle Stimme, die sich, je nach dem Gehalt seiner Rede, vom Gefälligen bis zum Gewaltigen steigern konnte.

Den zu schweren Kopf kennen wir schon — es ist die typische Stirn der Schriftsteller dieser Epoche; die sinnlichen Lippen teilt er mit Heine und mit Reuter; aber die Augen und die Stimme, diese am meisten seelischen Teile der Erscheinung, deuten über die Zeitgenossen hinaus in die Zeit der tiefen Seher! — Und nun hören wir gar, wie Emil Kuh seine Haltung beim Dichten schildert:

> Den produzierenden Hebbel erblicken, war das Bild eines Traumwandelnden sehen. Sein Anblick hatte alsdann den leidenden Ausdruck des Beseligten. Er neigte sein Haupt tief herab, wie eine dem warmen Sommerregen hingegebene Pflanze. Die Arme vor der Brust ineinandergelegt, hin und wieder das Lächeln oder die Trauer des schauenden Menschen um den Mund, so schritt er durch die Straßen Wiens, durch das Gehölz des Praters oder durch die Laubgänge des Augartens. Sogar das Teufelswetter des Oktobers konnte ihm nichts anhaben, wenn er im Bildersegen untergetaucht war. Das Gewühl und Getöse der Großstadt störte den visionären Spaziergänger niemals, und die berüchtigte Windsbraut Wiens, wie sie auch in den Baumkronen der gewaltigen Praterstämme wühlte und knirschte, weckte ihn nicht aus seiner Weltvergessenheit auf. Sprach ihn aber jemand an, dann entfuhr ihm der heftige Laut der Abwehr. Manchmal überhörte er die Anrede und schwankte, leise singend, vorbei.

Das vollkommenste Bild eines Sehers aus den primitivsten Zeiten, der sich nur als ein Gefäß höherer Inspirationen fühlte! Er hört beim Dichten Melodien, er hat Gesichtserscheinungen: bei dem ersten Akt seiner Genoveva habe ihm beständig die Farbe eines Herbstmorgens vorgeschwebt: beim Herodes vom Anfang bis zum Ende das brennendste Rot. Als er den Epilog zur Genoveva dichtete, da habe er eine angeschossene Taube fliegen sehen...

Und daneben wieder so viel von der Überklarheit seiner Zeit, bis zur eigenen Beängstigung:

> Dies steht so klar vor meinem Geist,
> Daß, wenn ich's minder hell erblickte,
> Das Werk vielleicht mir besser glückte! —

Wiederholt hat schon Hebbel selbst über die Mischung von Naivetät und bewußter Reflexion in der Kunst gehandelt, wie es neuerdings geistreich für ihn

Walzel, allgemein Richard Dehmel getan hat. Hier steckt der Schlüssel seiner ganzen dichterischen Eigenart, hier seine Verbindung mit der Kunst seiner Zeitgenossen und sein Gegensatz zu ihr.

Hebbels Produktion ist nicht, wie die der meisten echten Künstler, aus einem naiven Bedürfnis des Nachschaffens erwachsen. Was ihn erregte, war die Stimmung, in die fremde Dichtungen ihn versetzten: Bürgers Lenore, des Sängers Fluch, das Glück von Edenhall, auch Berichte wie die Leidensgeschichte Christi. In solcher poetisch gesteigerten Stimmung wurden ihm plötzlich Dinge klar, deren Verworrenheit ihn bisher geängstigt hatte. Er fand in der prägnanten Erzählung des Dichters eine symbolische Erklärung für zahllose Einzelfälle, die ihn bisher in ihrer dunklen Massenhaftigkeit bedrängt hatten. Er begehrt nun nach dieser Stimmung um dieses Lohnes willen. Mit dieser Auffassung der Poesie als eines Werkzeuges zur Ergründung der Weltgeheimnisse kehrt Hebbel zu der ältesten Anschauung zurück, die in den Urzeiten Poesie und Wissenschaft als Zwillingsgeschwister der Menschheit in die Wiege legte, und zugleich wird er der Vorläufer einer neuen Schule, die in sehr verschiedener Färbung zu dem Experimentalroman Zolas und zu dem Experimentaldrama Ibsens führt.

Hieraus geht jene wunderbare Mischung von Naivetät und bewußter Reflexion hervor. Fast könnte man von einem deduktiven dichterischen Prozeß reden. Das Grübeln, Suchen, Fragen liegt all seiner Produktion zugrunde. Daher in seinem Stil das Inquisitionswesen, das Zerreiben, wie Erich Schmidt es ausdrückt, die nackte Problemstellung und Formulierung. Die Tagebücher, die der Zweiundzwanzigjährige, seiner künftigen Unsterblichkeit bereits völlig gewiß, anlegte und in rastloser Arbeit durch sein ganzes Leben fortführte, sind kein Außenwerk, wie etwa Grillparzers Aphorismen, sondern recht eigentlich die Basis aller seiner Schriften: ja kaum ist es übertrieben, wenn ich alle Dichtungen Hebbels nur einen Kommentar zu seinen Tagebüchern nenne. Die Leidenschaft also, mit der Hebbel den großen Rätseln der Weltregierung, des Daseins, der Geschichte, der Kunst nachspürt, steigert sich zur Fieberhitze künstlerischer Eingebung, sobald ihm Gestalten oder Vorgänge begegnen, die zu einer symbolischen Beantwortung jener Fragen geeignet scheinen.

Seine dichterische Praxis, wie sie aus seiner Individualität und aus seiner Kunstlehre hervorgeht, ist diese. Ein starkes Bedürfnis nach Poesie erfüllt sein Leben:

> O Muse, die mein Herz bewegt,
> Die meine tiefste Kraft erregt,
> Mir wird zum Sterben bang und weh,
> Wenn ich dich einen Tag nicht seh'.

Was ihm aber vorschwebt, ist nicht ein einfaches intensives Erschauen von Gestalten, wie es E. Th. A. Hoffmann verlangte, sondern ein faustischer Einblick in das, was die Welt im Innersten zusammenhält. „Denken und Darstellen, das sind die zwei verschiedenen Arten der Offenbarung." „Die Kunst ist die realisierte Philosophie, wie die Welt die realisierte Idee." Wohl erwächst die Dichtung aus der Anschauung und hat es mit dem Leben zu tun; aber nicht ein bloßes Nachschaffen der äußeren Vorgänge strebt sie an, sondern eine Abspiegelung des gesamten Weltgetriebes mit seinen verborgenen Räderwerken. Auf die ganze Welt also soll sich das Auge des Dichters richten; und hier tritt Hebbel zu seiner Zeit in den schroffsten Gegensatz, indem er ein bloßes Abmalen der Gegenwart abwehrt. „Die Erscheinungen und Gestalten, die der Dichter schafft, soll er immer auf die Ideen, die sie repräsentieren, und überhaupt auf das Ganze und Tiefe des Lebens und der Welt zurückbeziehen."

Insbesondere ist es nun die Aufgabe der lyrischen Poesie, „das menschliche Gemüt im Tiefsten zu erschließen, seine dunkelsten Zustände durch himmelklare Melodien zu erlösen." Die Weltschmerzdichtung so gut wie die Tendenzpoesie fiel vor dieser Auffassung danieder; Goethes und Uhlands Lyrik bestand. Hebbels eigene lyrische Praxis aber konnte diese Muster nicht erreichen. Sein Geist ist zu ausschließlich auf Weltprobleme gerichtet; die Lyrik aber hat nach Goethes Lehre und Beispiel den forteilenden Moment zu verewigen, den „Zustand", der nur eben einmal bestanden hat. Jene symbolische Bedeutung, die das Gedicht erlangen soll, indem es die Dissonanzen der Empfindung zur Harmonie verklärt, muß dafür durch ein mühseliges Künsteln an der Form hervorgebracht werden: die möglichst fleckenlose Form soll ein Bild der harmonischen Schönheit geben. Hebbel dachte über die Bedeutung der Form, über ihr Geheimnis, wie er gern sagte, so ernst und tief, daß schon dies allein in einer Periode der Zerfahrenheit und Formverhöhnung ihm das Anrecht auf unsere Dankbarkeit sichern würde. „Form ist Ausdruck der Notwendigkeit", sagt er einmal. Aber wenn diese Definition den Theoretiker ehrt, so verurteilt sie zugleich den ausübenden Künstler. Fast nirgends erreichen es seine Gedichte, was er forderte, „daß die Gebilde der Kunst wirken wie die der Natur": fast überall empfindet man, daß er in Prosa gedacht und dann in Verse übersetzt hat; wie denn in seinen Tagebüchern nicht selten die prosaische Fassung später versifizierter Epigramme und Gnomen noch vorliegt.

Da Hebbels Dichtung im tiefsten Kern didaktisch ist — freilich als eine Poesie mehr des Lernens als des Lehrens — haben auch hier die gnomischen Stücke den höchsten Wert, einzelne unter den sehr ungleichen Epigrammen freilich mehr, als der gedehnte „Bramine", dessen allzu glatte Verse zu der

Schärfe der geschilderten Qualen einen schwer erträglichen Gegensatz bilden. Aber reine Lyrik blieb ihm wie Immermann und Grillparzer versagt; und auch seine Balladen (mit Einschluß des gern rezitierten „Heideknaben") vermag ich wenigstens nicht den Meisterstücken gleichzustellen, in denen Bürger, Goethe, Uhland die individuelle Stimmung, die Atmosphäre einer einzelnen Begebenheit so unnachahmlich wiederzugeben wußten.

Mit den Gesetzen der epischen Dichtung hat sich Hebbel am wenigsten beschäftigt. Vielleicht war das kein Nachteil; von doktrinären Voraussetzungen unbeirrt, kam er so von den verzwickten Erzählungen in Tieckscher Manier zu der einfachen Schlichtheit seines kleinen Epos „Mutter und Kind" (1859). Mit „Hermann und Dorothea" hätte man freilich das anmutige Werkchen schon wegen der viel blasseren Charakterzeichnung nicht vergleichen sollen. Die beiden Ehepaare, der reiche Kaufmann mit seiner melancholischen Gattin, der tüchtige Fuhrmann und seine tätige Frau, sind recht schematisch einander gegenübergestellt, wobei übrigens in der Schilderung des luxuriösen Heims sich Hebbels hyperbolische Art nicht verleugnet. Aber die Anmut der gegenständlichen Erzählung und das warme Gefühl, das der glückliche Gatte und Vater der Schilderung häuslichen Behagens lieh, entschädigt für solche Mängel und macht auch die etwas gewaltsame Art, wie die eigentlich tragisch angelegte Fabel zu friedlichem Behagen umgebogen wird, zu einer liebenswürdigen Schwäche.

Als die höchste Form der Poesie bezeichnet Hebbel mit Entschiedenheit das Drama; es ist ihm der Gipfel der Kunst überhaupt. Denn das wirkliche Leben selbst ist ein Drama, dessen Schauspieler, Beobachter und Deuter wir selbst mit Notwendigkeit sind. „Das Drama stellt den Lebensprozeß an sich dar." Den Lebensprozeß — nicht einfach das Leben: vielmehr den Konflikt des Lebens, d. h. der individuellen Lebensbetätigung, mit der dauernden Allgemeinheit. Von hier gelangt Hebbel zu seiner eigentümlichen Auffassung der „Schuld" und des „Tragischen". Es ist das Dogma von der Erbsünde der Existenz, das ihn beherrscht. Nicht in dem Inhalt des menschlichen Wollens liegt die dramatische Verschuldung, sondern unmittelbar in dem Willen selbst, „in der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ich, so daß es dramatisch völlig gleichgültig ist, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung scheitert". Das Wollen selbst ist, wie bei Schopenhauer, Sünde, weil das Individuum durch das Wollen selbst sich stärker geltend zu machen sucht, als die Welt verträgt. Vor allem aber ist jedes Hervorragen über die Menge an sich tragisch: Judiths Keuschheit, Genovevas Tugend, die Schönheit der Agnes Bernauerin, Siegfrieds Kraft. Die Welt bedarf aber dennoch auch wieder der Individualitäten, und gerade hierin liegt die Tragik, daß ein

Individuum Dinge vollbringen muß gleichsam im welthistorischen Auftrag, mit deren Vollbringung es sich doch selbst vernichtet. „Das Ärgernis muß kommen, aber wehe dem, durch den es kommt!“ Gerade hierin sieht Hebbel den Unterschied des neuen von dem alten Drama, „daß die dramatische Dialektik nicht bloß in die Charaktere, sondern unmittelbar in die Idee selbst hineingelegt wird“.

Eigentlich gibt es also nur ein tragisches Motiv: den Konflikt des Einzelnen mit der Welt. Da aber diese sich verändert, verändern sich auch die Formen des Konflikts. Für jeden historischen Moment zwar, für jede Weltlage gibt es eigentlich immer nur ein Drama, oder mindestens innerhalb jeder sozialen Sphäre nur eins. Aus solchen Erwägungen heraus gelangte Hebbel zu dem Plan eines weltumfassenden dramatischen Zyklus — ein Plan, der uns wieder sowohl Richard Wagner als die Romanzyklen Heinses, Novalis', Zolas in Erinnerung bringt. Er dachte in „einer großen Kette von Tragödien den Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zu der Natur und zum Sittengesetz, dem wahren wie dem falschen, auszusprechen“. Zu diesem Zyklus gehören „Judith“, „Genoveva“, „Maria Magdalena“, die nur in ihrem Zusammenhang ganz verständlich sind. „Das Trauerspiel in Sizilien“, „der Diamant“ und „der Rubin“ bilden eine andere, kleinere Kette, die die Nichtigkeit der Lebensverhältnisse anschaulich machen soll — ein komischer und tragikomischer Zyklus neben dem tragischen.

Schon der Gedanke des Zyklus hält dem Dichter den „Ideenhintergrund“ immer gegenwärtig. Aber auch sonst mischt sich die Reflexion schon in die Konzeption des Dramas. Wohl suchte er in langer Betrachtung seine Figuren genau kennen zu lernen — das Hauptmittel der großartigen Technik Ibsens — und rühmte sich, zu wissen, welche Eigenheiten die schöne Agnes als Kind hatte, wie der alte Herzog Ernst erzogen worden sei; er kenne die dummen Streiche des Knaben Gyges, und Rhodope haben ihm viele von ihren Träumen erzählt. Aber die Kenntnis der Figuren bleibt ihm Mittel zum Zweck. „Das Hauptvergnügen des Dichters besteht für mich darin, einen Charakter bis zu seinem im Anfang von mir selbst durchaus nicht zu berechnenden Höhepunkt zu führen, und von da aus die Welt zu überschauen.“ Immer wieder hebt er es hervor, wie er von seinen Gestalten lerne, wie „in der Kunst das Kind den eigenen Vater erlöst vom ird'schen Dunst“. Aus dieser Sehnsucht, durch seine Figuren erlöst zu werden, ist ja seine ganze Produktion geboren; hierauf beruht für ihn die von ihm oft und stark hervorgehobene befreiende Kraft der Kunst. Er muß den Schatten Blut zu trinken geben, damit sie ihm wahrsagen. So ist in Hebbel die Leidenschaft des Fragens, die faustische Wißbegier des modernen Menschen zum höchsten Ausdruck gelangt. Aber gerade weil

der Dichter mehr verlangte, als die Kunst an sich gewährt, weil sie ihm mehr Mittel war als Zweck, hat er die künstlerische Höhe seines Antipoden Grillparzer nicht erreicht; am Ende hing er doch ab von Kreaturen, die er machte, während der Dichter der „Libussa“ über seinen Gestalten stand.

Der äußere Anlaß zur „Judith“ (1839, erschienen 1840), Gutzkows „Saul“, gab Hebbel zum erstenmal Gelegenheit, seine Ideen über das Drama praktisch zu verwerten, und zugleich ein Stück seiner großen Ideenkette in feste Form zu schmieden.

Ein Hauptproblem zieht sich durch den Zyklus seiner Dramen: er nennt es selbst den zwischen den Geschlechtern anhängigen großen Prozeß. Der Gegensatz der beiden Geschlechter ist ja seitdem — vor allem bei Strindberg und seinen Nachfolgern — ein Haupttummelplatz philosophisch-literarischer Künste geworden; für Hebbel ist er noch einfach ein Teil der Weltlage, ein Faktor der dauernden Verhältnisse. Zwischen Siegfried und Brunhild wird dieser Kampf zu Ende gefochten; zwischen Judith und Holofernes spielt seine erste Phase. Das männliche Geschlecht vertritt das „echte ursprüngliche Handeln“, das weibliche „das bloße Sichselbstherausfordern“ — das krampfhafte Steigern zur Unnatur, dem Hebbel auch auf dem Boden der damaligen Frauenbewegung und Frauenliteratur schroff ablehnend gegenüberstand.

Eine mächtige Natur von völlig ungebrochener Kraft, soll Holofernes die Männlichkeit als solche darstellen, „der erste und letzte Mann der Erde“. Seine ungeheure, nach allen Seiten sich ausreckende Persönlichkeit findet aber ihre Grenzen in der Welt und Zeit, der er angehört. Die grenzenlose Kleinlichkeit dieser Epoche, die der König Nebukadnezar mit den Juden von Bethulien teilt, treibt ihn in maßlose Selbstvergötterung — und dadurch in sein Verhängnis. In dieser Welt ist ihm nur ein Wesen gewachsen; Judith, die keusche, scheue Weiblichkeit, deren Gewalt sie unnahbar macht. Aber die Zeit ist zu niedrig, als daß Judith wie eine Jeanne d'Arc tapferen Kriegern begeisternd vorangehen könnte. Sie muß Holofernes mit eigener Hand töten, und um dies zu können, muß sie sich zu einer Handlungsweise aufstacheln, die weit jenseits der Grenzen ihres eigenen Wesens liegt. Nicht bloß Mörderin wird die Heilige, auch ihr Gefühl selbst verwirrt sich, sie muß sich dem hingeben, den sie haßt — und bewundert, muß ein Kind im Schoß tragen, das den Vater rächen wird, wie das Kind Etzels und Kriemhildens seiner Mutter zum Verderben wird. Holofernes, ganz auf körperliche, sinnliche Kraft gegründet, geht nur körperlich zugrunde; Judith, die ganz untertauchen wollte in dem Ewigen aus Abscheu vor dieser schmutzigen Welt, muß zu ihrer Tat durch die Sünde gehen und tief zerrüttet, durch die Tat selbst gestraft werden. Beide vernichtet die kleine Welt, die beide verachteten: Holofernes, der sie

zerschlägt. Judith, die sie flieht; und übrig bleiben die jämmerlichen Bürger von Bethulien, um ihre Schafe zu weiden und Kohl zu pflanzen.

So groß das gedacht ist, so völlig ist es in der Ausführung mißraten. Der gigantische Holofernes ward zu einem lächerlichen Popanz, der sich in bombastischen Rodomontaden ergeht und sich zum Spaß auf den glühenden Rost legt, um zu fühlen, wie das tut. Judith ist „nur gedacht“; nirgend wird sie lebendig, so ausführlich auch jede Regung ihrer Seele uns vordemonstriert ist. Dazu die unerträglich zugespitzten Reden der verhungernden Bürger, die sie mit Witzchen und Hyperbeln überfüttern; das Ganze übergossen mit einer blutroten Sauce aller erdenklichen Greuel. So ermangelt das Stück allzusehr der dramatischen Perspektive: ein Zweikampf zweier Riesen vor lauter Zwergen. Selbst die Szenen, die Hebbel später noch gelten lassen wollte, die Volksszenen und die des Propheten (diese letzteren sind wohl das Beste), leiden unter der Maßlosigkeit, der Überdeutlichkeit, mit der der Dichter fortwährend unterstreicht und das Publikum stößt und rüttelt, damit es nur ja recht versteht. Dabei ist eine sichere Bühnenbeherrschung nicht zu verkennen; nur mit zu langen und zu absichtlichen Monologen hat Hebbel hier, wie immer, gesündigt.

Die „Genoveva“ (1840) hängt mit der „Judith“ und mit „Maria Magdalene“ eng zusammen. Sie repräsentieren drei Momente der Weltgeschichte: Altertum, Mittelalter, Gegenwart, und damit zugleich fortschreitende Stadien der allgemeinen Gebundenheit. Holofernes wütet über den ganzen „Orbis antiquus“; Genoveva läßt noch immer den Orient in den Okzident hineinspielen; die Tischlerfamilie hat nie über den engen Horizont ihres Städtchens hinausgeblickt. Von den Feldherren und Priestern kommen wir zu den Rittern und dann zu den Handwerkern.

„Genoveva ist eigentlich ein zweiter Teil der ‚Judith‘, er führt das leidende Opfer, die Heilige, vor, wie diese das handelnde, die Heroine, die tötend stirbt, und beide zusammen schließen so den Kreis der jüdisch-christlichen Weltanschauung ab.“ Der Wurzel nach ist dies Drama bei Hebbel sogar älter als die „Judith“. Aber das Hauptinteresse des Dichters liegt diesmal nicht in der Kontrastierung der Geschlechter, sondern in der Einzelfigur des Golo, obwohl Genovevas Schicksal sicherlich das erregende Moment für die Konzeption des Dramas war.

Wir werden in einen Zeitpunkt maßloser Leidenschaftlichkeit und Begehrlichkeit versetzt. In dieser düsteren Welt steht Genoveva ganz allein. Sie ist wieder die Einzige, wie fast alle Hauptfiguren Hebbels; wie Holofernes, wie Agnes Bernauerin, „das reinste Opfer der Notwendigkeit“, wie Siegfried und Brunhild, „die letzte Riesin und der letzte Riese“. Ihre Reinheit soll die Welt entsühnen; damit sie dies aber könne, muß sie das Furchtbarste leiden. Golo,

die Verkörperung männlicher Leidenschaft, und Margarete, die leibhaftige weibliche Verderbtheit, müssen die Werkzeuge ihres Verderbens, ihrer Heiligung werden. So spricht (am Schlusse des vierten Aktes) der Geist die dramatische Formel Hebbels in aller Bestimmtheit aus. Diese Formel hätte nun auch wohl mit der herkömmlichen Genoveva-Fabel verwirklicht werden können. Aber es widerstrebte dem Dichter, die Schönheit und Jugend einfach an gegnerischer Schlechtigkeit untergehen zu lassen. Gerade ihre Vollkommenheit selbst muß ihr Schicksal besiegeln. Deshalb darf Golo kein heuchlerischer Lauerer sein, sondern ein Idealist, den nur der Anblick dieser reinen Frau entzünden kann. Wäre sie nur schön und dabei kalt — er bliebe kühl; aber er muß Zeuge sein, wie sie auch der zartesten menschlichen Gefühle voll ist: der Abschied von ihrem Gatten löst von den Lippen der schamhaft verschwiegenen Frau Worte inniger Liebe. Wie nun gerade dies Golo erregt, wie heiße Sinnlichkeit — Hebbel kannte sie nur zu gut, und gerade damals nur zu gut — und ein steigender Idealismus sich wechselseitig entzünden, das ist mit Meisterschaft gemalt. Der Dichter liebt solchen jähen Umschlag; auch sein Judas (im „Christus") sollte der Gläubigste von allen Aposteln sein. Ein wenig wirkt die alte Tradition der Hegelianer nach, die aus These und Antithese die Synthese entstehen lassen; stärker sind die psychologischen Wurzeln dieser Gewohnheit in Hebbels eigener wilder Leidenschaftlichkeit: vom beunruhigendsten Zorn sahen ihn seine Freunde zum sanften Kuß übergehen. — Leider verwickelt sich nun das Drama in ein langgesponnenes Intrigenspiel. Der Dichter gefällt sich darin, Golo durch alle Situationen zu schleppen, die die Zwiespältigkeit seiner Natur erhellen können. Die Nebenfiguren sind ziemlich trocken und schematisch gezeichnet; am höchsten stellte Hebbel später auch hier die Prophetenszene, die des tollen Claus: solche Situationen, in denen die Verzückung den Menschen über seine irdische Begrenzung herausreißt, gelingen ihm, weil sie seiner liebsten Erfahrung entsprachen.

Während „Judith" in „körniger Prosa" geschrieben ist, ergeht sich „Genoveva" in melodischen Versen, wie sie Hebbel erst im „Gyges" wieder und dann nicht mehr gelungen sind. Jene Geschmacklosigkeiten und Übertreibungen, die die Zeitgenossen an Grabbe erinnerten, hält aber der Vers so wenig fern wie die Prosa; es heißt von Siegfried, daß er „den Stern der Welt ans Knopfloch heftet wie ein Vergißmeinnicht", und die Zeilen kommen vor, deren tragikomische Wirkung gerade durch die starke Absicht des Effekts erreicht wird:

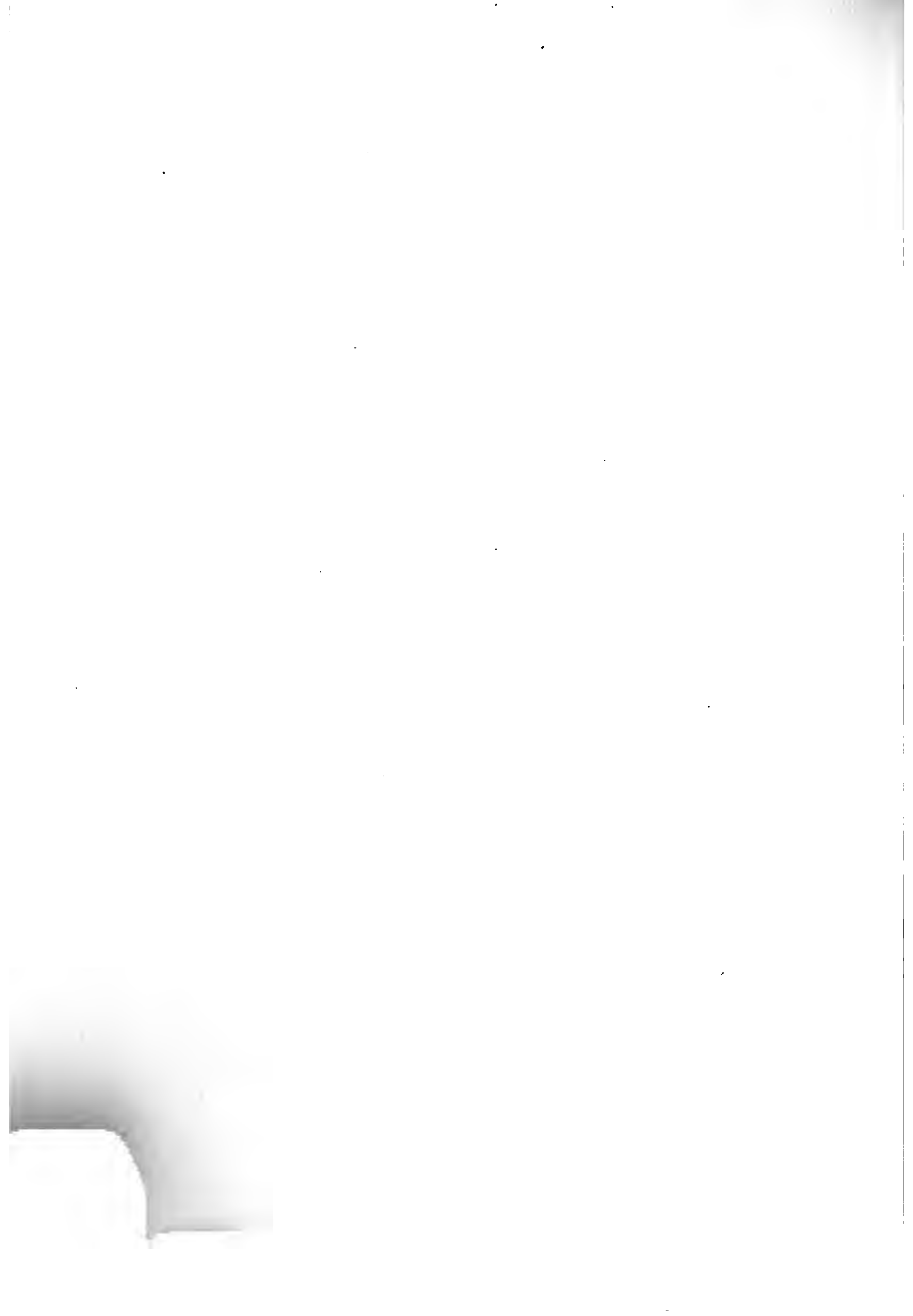
Dann, Ehweib, sei verflucht! (halb schaudernd um) Verflucht? (stark) Verflucht!

Oder:

Das ganze halbe menschliche Geschlecht.



Friedrich Hebbel



Aber das dritte Glied des Zyklus, „**Maria Magdalene**" (1844), bedeutet eine Höhe, wie er sie nur noch einmal, mit dem „Gyges", erreicht hat. Von den beiden anderen (und dem ebenfalls älteren „Diamanten") unterscheidet es sich wesentlich, und Hebbel erkannte wohl, wodurch. Er hat sich hier auf das strengste konzentriert, seiner Versuchung widerstanden, „auf jeder Seite das Resultat des Dichtungsprozesses zu geben", und das Stück ist so recht zum Unterschied von fast allen anderen Werken seines Autors, „ganz Bild, nirgends Gedanke" geworden. Vor allem war er darauf stolz, daß die Figuren alle im Recht seien, selbst Leonhard, der „bloß ein Lump, kein Schuft" sei und aus der Notwendigkeit seiner gemeinen Natur mit einer gewissen Naivetät handelt. Gerade der Tugendstolz einer kleinbürgerlichen Familie ist die Achillesferse, in die die Umgebung ihre vergifteten Pfeile schickt. Meister Anton in seiner strengen Biederkeit, in seinem eisernen Rechtsgefühl, in dem Trotz seiner Unabhängigkeit wird zum Verhängnis für all die Seinen, die Gattin, den Sohn, die Tochter. Denn die „Welt", die ihn einschließt, hält ihn so eng umklammert, daß er bei der geringsten Bewegung sich die Stirn einstoßen, oder, um Raum zum Atmen zu gewinnen, alle niederdrücken muß. Wie in jener schaudervollen Höhle, in die die indischen Anführer Hunderte von Engländern mit Weib und Kind einsperrten, sind hier in dieser zum Ersticken engen Welt alle aneinandergedrängt; sie bedürfen der Luft, eines freien Momentes — aber bei dem Versuche ersticken sie. Der Vater hat einmal einem Diener der Obrigkeit gegenüber seinen Bürgerstolz herausgekehrt; der Sohn hat sich für die dumpfe Regelmäßigkeit des Lebens im Vaterhause durch einigen Leichtsinn entschädigt, die Tochter hat sich durch den Schein der Liebe zu einem Fehltritt verführen lassen. Aus diesen Vergehungen erwächst die vernichtende Wirkung. Leonhard, der Repräsentant der typischen Niedrigkeit der Welt, könnte noch alle retten; auf den Knien fleht ihn die durch seine Schuld Gefallene in der mächtigsten Szene des Stückes an, sie „ehrlich zu machen", sie zu sichern vor dem Hohn der Welt und vor dem Fluch des Vaters, der diesen Hohn nicht ertragen könnte; der Sekretär sucht Leonhard zu zwingen — es ist alles vergeblich. Keine Rettung für die Arme. Der Sohn mag sich noch in eine weitere Welt retten, indem er das bißchen „gesicherte Existenz" drangibt. Klara wird aus der Welt gedrängt, und der auf sie einst so stolze Vater, der sie dazu zwang, versteht die Welt nicht mehr, die lebenslange Ehrlichkeit so lohnt. Aber die Welt handelt nach ihren Gesetzen, und das starke Wollen auch des Bravsten kann sich gegen sie nicht behaupten.

Hebbel hat den Namen eines Realisten nicht annehmen wollen. Nur in der Psychologie sagte er sich Realismus nach; für die Welt gestand er der Phantasie das Recht zu, statt der „bunten Kette von Erscheinungen, die jetzt exi-

stiert", neue zu erfinden; so hat er in den „Nibelungen" die Mythen der Wirklichkeit völlig gleichgestellt. Hier aber ist er Realist im strengsten und höchsten Sinne, und wenig, was unsere Tage als „realistisches Drama" rühmen, kann diesem Meisterstück gleichgestellt werden.

Einen zweiten Zyklus bilden die drei komischen Dramen. „Der Diamant" (1841) ist wichtig durch sein Vorspiel, das Hebbels Kunstlehre im allgemeinen und seine Stellung zu dem damaligen Lustspiel insbesondere energisch formuliert. Bei der Ausführung ist statt der Idee, wie nichtig alles irdische Glück sei, nur ein wirres Hin und Her zu sehen, und die Figuren, die lustig und drollig sein sollen, sind nur burlesk. Humor war Hebbel eben völlig versagt, wie vor allem seine Humoreske „Schnock" beweist. — Völlig mißlungen ist auch die Tragikomödie „Ein Trauerspiel in Sizilien" (1847). An einem wirklichen Vorgang, den Hebbel in Neapel in der Zeitung las — zwei Gendarmen ermorden ein Mädchen und bezichtigen einen Unschuldigen — wollte Hebbel die grausige Ironie illustrieren, daß der gebotene Schutzherr zum Mörder wird. Tragisch hat er das in seiner berühmtesten Ballade, dem „Heideknaben", ausgeführt; hier wollte er es tragikomisch auffassen und stellte bloß burleske und tragische Momente unvermittelt nebeneinander. — „Der Rubin" (1850) läßt in der Art der romantischen Spiele reale und märchenhafte Welt durcheinanderrollen. Hebbel hatte das Märchen, das er hier dramatisiert, selbst erfunden. Seine Moral ist, daß nur der sich ein Gut gewinnt, der es wegzuwerfen wagt. Festhalten läßt sich nichts: die List des Diebes, die Willkür des Richters, die Macht des Zufalls bedrohen jeden Augenblick den Besitz und die Existenz selbst; der wahre Bettler ist, wie schon Lessing es aussprach, der wahre König. Der „Rubin" steht an Möglichkeit der Charaktere, Fülle des bunten Lebens, Übersichtlichkeit der Handlung hoch über dem „Diamanten"; schade, daß gegen Ende die gänzlich überflüssige Erzählung von der schaurigen Untat des Sultans die heitere Märchenstimmung verdirbt.

Im ganzen wird man den Zyklus der drei Komödien nicht allzu hoch stellen können. Zu deutlich sind sie aus der Doktrin geboren; zu gewaltsam ist die Mischung der Elemente.

Ähnliches gilt von dem mißglückten Trauerspiel „Julia" (1850). Otto Ludwig hat in einer geistreichen Charakteristik gerade an diesem Stücke die Hauptmängel der Dramaturgie Hebbels aufgewiesen:

> Die Charaktere exponieren sich mehr durch Erzählung als durch die Handlung, meist durch charakteristische Anekdoten, die sie sogar sich selbst erzählen. Von einer Steigerung ist nicht die Rede. — Großes und Kleines tritt mit demselben Anspruch auf. Bei Hebbel wie bei Richard Wagner leidet der dramatische Fluß unter der Absicht, in jeder Rede, ja in jedem Worte bedeutend zu sein. — Bei Shakespeare

haben die Charaktere ihre Ruhepunkte, ihr Eigentlichstes zeigt sich nur, wenn es herausgefordert wird, durch die Situation; Hebbels Charaktere sind Tag und Nacht in ihrer vollen Waffenzier: jede seiner Personen ist beständig auf der Jagd nach den eigenen charakteristischen Zügen. Der Charakter ist in jedem bis zur Monomanie gesteigert. Sie wissen alle, daß sie Originale sind, und möchten beileibe nicht anders erscheinen. — Die Charaktere sind durchaus bloß mit ihrer Lokalfarbe gemalt; kein Reflex; sie gehen nebeneinander, ohne sich durch Berührung gegenseitig zu modifizieren wie z. B. der Ruhige den Hitzigen noch hitziger macht, der Hitzige den Ruhigen noch ruhiger. Sie sprechen überhaupt nicht miteinander, nur zueinander: es fehlt der eigentlich dramatische Dialog. — So lange die Charaktere sich episch rüsten, d. i. einen Charakterzug nach dem andern anlegen in einem Gespräch, das mehr eine Erzählung ist, in der sich mehrere ablösen, indem sie tun, als sprächen sie miteinander, ist alles herrlich; sowie es zu eigentlicher Handlung, zu wahrhaft dramatischem Dialog kommen soll, wird es absurd.

Man wird besonders in diesem harten Wort den Standpunkt des dramaturgischen Gegners nicht vergessen dürfen, der übrigens an Hebbels Bildern „unnachahmliche Größe und Schönheit" rühmt; in den meisten Rügen aber hat Otto Ludwig nicht bloß für die „Julia", sondern für fast alle Dramen Hebbels die großen Mängel der Charakterzeichnung, der Charakterbewegung, der Rede treffend aufgedeckt.

Mit „Herodes und Mariamne" (1850) lenkt Hebbel wieder in die Bahn der großen Dramen ein, ohne sich streng in die Idee des alten Zyklus einzuschließen. Hebbel hatte über den Stoff viel nachgedacht; er erklärte ihn für den besten Tragödienstoff, ja für den Typus der tragischen Fabel überhaupt. Daß nach den alten Berichten Herodes, von Haus aus edel, groß, liebenswürdig, durch die Ungunst der Umstände zum finstern Tyrannen gemacht wird, das war ja in der Tat geradezu das Paradigma für Hebbels tragische Formel. Bei der Bearbeitung aber glitt das Hauptinteresse von Herodes auf Mariamne, wie es von Genoveva auf Golo übergeglitten war.

Herodes, zu allem Guten und Großen angelegt, steht wieder in einer Umgebung voll furchtbarer Unsicherheit. Sein Thron ist bedroht von dem Übermut der Römer, von der Mißstimmung der Frommen im Lande, von den Listen seiner eigenen Verwandten. Ihn zu sichern, ist ihm aber auch um seines Volkes willen Pflicht. Der stark monarchische Dichter, der noch unter dem Eindruck der Revolution stand, bereitet schon hier seine Auffassung der „Agnes Bernauer" vor. — Wäre nun Herodes ein Holofernes, ein herzenskalter Kraftmensch, so möchte er sich leicht behaupten; wäre er ein listiger Kriecher, noch eher. Aber wie Genoveva und Klara geht er gerade an dem Menschlichen seines Wesens zugrunde. Er liebt seine Gattin leidenschaftlich — und dies Gut zu opfern, ist er nicht imstande. Der Gedanke, sie könne nach seinem Tode andern gehören, foltert ihn; er gibt den Befehl, sie zu töten, falls er selbst

von seinem schweren Gang nach Alexandria nicht heimkehrt. Hierdurch aber fühlt Mariamne, als es ihr verraten wird, sich „zum Ding herabgesetzt“, die Menschheit in sich geschändet. Schon vorher hat er ihre Liebe erschüttert, als er ihren Bruder mordete, um sich zu sichern; jetzt stirbt sie ihm völlig ab. Noch sucht sie sich mit dem Gedanken zu trösten, es habe ihn nur das Fieber der gereizten Leidenschaft verwirrt; als aber Herodes, zum zweitenmal abberufen, den Befehl erneuert, gibt sie ihn ganz auf und stürzt sich durch ein krankhaft gereiztes Benehmen gleichsam absichtlich in das Schwert des argwöhnischen Gatten. — Hebbel meinte in diesem Werke den Begriff der Notwendigkeit, wie es der historischen Tragödie gezieme, aus inneren und äußeren Bedingungen im strengsten Sinne hergeleitet zu haben. Aber die innere Notwendigkeit leidet wieder unter der unpsychologischen Einseitigkeit der Figuren. Wieder ist jeder ganz auf einen Ton gestimmt: Alexandra, Mariamnes Mutter, nichts als herrschsüchtige Intrige, Titus, der Römer, nichts als tadellose Korrektheit, Mariamne selbst nichts als empfindlicher Stolz. Wieder gilt Otto Ludwigs scharfes Wort: „Die Charaktere hindern die Figuren im raschen Laufe, indem sie ihnen immer wie Schleppsäbel zwischen die Beine geraten.“ Das zwingt Hebbel, die äußere Notwendigkeit in einem verwickelten Netz von Intrigen und Zufällen zu geben. Trotz der Gebrechlichkeit aller Verhältnisse, die hier wie im „Trauerspiel in Sizilien“ und im „Rubin“ sich vor allem in der Unzuverlässigkeit der Obrigkeiten symbolisiert, trotz der Willkür des Trinkers Antonius (die ausgezeichnet geschildert ist) und dem Siege seines Feindes Octavian könnte Herodes glücklicher Gatte der Mariamne bleiben, wenn sie nichts erführe; und wie kompliziert ist die Maschinerie, die den zweimaligen Verrat des zweimaligen Gebots bewirkt!

Die Unsicherheit der Handlung spiegelt sich in der Sprache ab. Statt der Hyperbeln in „Judith“ und „Genoveva“, statt der gedrungenen, schlagenden Diktion in „Maria Magdalene“ begegnen hier in harten, ungelenken Versen entsetzlich prosaische Wendungen:

Er glaubte die Verpflichtung nicht zu haben...
Und dann vor allem diese Schwiegermutter...
Wenn du dir selbst nur nicht die Grube gräbst!..

oder: „Bei mir fällt beides weg!“ oder: „Ich hatte Grund dazu!“ und was dergleichen Rückfälle aus dem Pathos in die Zeitungssprache mehr sind. Und der Schluß mit seiner gewaltsamen Einführung von Christi Geburt und dem Mord der unschuldigen Kinder („Ich sehe morgen nach!“) ist wieder groß gedacht, wirkt aber so äußerlich aufgesetzt wie der ähnliche Ausgang der „Nibelungen“!

Es folgt ein neuer Zyklus, den Hebbel aber nicht so bestimmt wie die beiden ersten als Einheit auffaßte. „Agnes Bernauer", „Gyges" und „Demetrius" bewegen sich um die Idee der Sitte, als ihre Achse, wie „Judith", „Genoveva" und „Maria Magdalene" um die der Keuschheit. Bei dem Stoff der „Agnes" tauchte diese Idee für ihn fast überraschend auf; aber im Grunde lag sie doch schon längst bereit, wie seine Tagebücher zeigen. Die Macht der Sitte wird an den Stärksten gemessen, an den Fürsten. Die Sitte ist nichts als der Ausdruck jener Gebundenheit einer bestimmten Zeit- und Weltlage, in der Hebbel das Fatum des neuen Dramas sah; die Krone ist Symbol des starken Wollens und Vermögens. Und wieder scheitert jedesmal das Wollen an der Gebundenheit der Welt; mögen Liebe, Herrschergefühl oder Unsicherheit gegen die Sitte anprallen — immer kehrt der Stürmende von dieser ehernen Mauer mit zerschlagenem Kopf zurück.

„Agnes Bernauer" (1852) dreht sich um das Verhältnis des Individuums zum Staat:

An der Agnes Bernauer kann in meinem Sinn nichts interessieren als das Verhältnis, worin ein menschliches Individuum, das zu schön ist, um nicht die glühendsten Leidenschaften hervorzurufen, und doch zu niedrig gestellt, um auf einen Thron zu passen, zum Staat und zum Vertreter desselben gerät, wenn es höher erhoben wird, als die Ordnung der Welt es verträgt. Daß sie in eine Situation hineingerät, in der sie vernichtet werden muß, wenn sie nicht zurück kann, das ist an ihrem Schicksal einzig und stempelt sie, indem doch auch hier ein Zusammenstoß des absoluten und des positiven Rechts vorliegt, zur Antigone der modernen Zeit.

Sofern also auch hier das Individuum in dem Konflikt seiner Eigenart mit Zeit und Welt zerrieben wird, ist Hebbels allgemeine Formel erfüllt; das Neue ist, daß „auch die bloße Schönheit, die doch ihrer Natur nach nicht zum Handeln, geschweige zu einem die Nemesis aufrufenden Handeln gelangen kann, also ihre ganz passive bloße Erscheinung auf der höchsten Spitze, ohne irgendein Hinzutreten des Willens, den tragischen Konflikt zu entzünden vermag". Hierdurch wird die arme Agnes, die Märtyrerin ihrer Schönheit, zu „dem reinsten Opfer, das der Notwendigkeit im Lauf aller Jahrhunderte gefallen ist" — also auch sie wieder eine Einzige, ein Superlativ. Der Notwendigkeit fällt sie zum Opfer — nicht fürstlicher Willkür; denn Notwendigkeit ist die Übereinkunft der Völker, die „das an sich Wertlose stempelt, den Staub über den Staub erhöht". Aber der eigentliche tragische Held ist der alte Herzog, der, wie Odorado Galotti, zur Grausamkeit gezwungen wird. Hebbel, der sich sonst heftig gegen die Anspielungen auf Zeitverhältnisse (vor allem im Lustspiel) erklärt hat, spricht doch hier „zum Fenster hinaus", wenn er den Neuerern Herzog Ernsts Worte entgegenschleudert: „Weh dem, der diese Übereinkunft der Völ-

ker nicht versteht, Fluch dem, der sie nicht ehrt!" So hat er denn auch später die Engländer gemeint, wenn Kandaules ironisch die Griechen lobt:

> Ihr laßt
> Die andern alle spinnen und ihr webt.
> Das gibt ein Netz, wovon kein einziger Faden
> Euch selbst gehört, und das doch euer ist.

Wenn er in den „Nibelungen" die Hunnen malt — „unheimliches Gesindel, klein und frech" —, so waren die Tschechen, Gegenstand seiner besonderen Antipathie, Modell, und in dem Epyllion „Mutter und Kind" hat er sogar direkt auf das berüchtigte Duell Bezug genommen, in dem der Junker Hans v. Rochow den Generalpolizeidirektor v. Hinckeldey erschoß. Übrigens ist wohl auch für die ganze Fabel der „Bernauerin" an des spätern Kaisers Wilhelm Liebe zu der Prinzessin Elise Radziwill zu erinnern: Hebbel billigt es, daß Friedrich Wilhelm III. die Staatsraison über die Herzensliebe seines Sohnes stellte.

Es ist kein ungünstiges Zeichen, daß Hebbel von jetzt an seiner Individualität in solchen Dingen Raum gewährt zum Trotz seiner Doktrin. Die Periode der starren Rezeptdramatik ist überwunden; auf der Grundlage einer festen Kunstlehre bewegt sich nun freier eine große Persönlichkeit und gestattet sich ein künstlerisches Ausleben. Wie die liebreizende Agnes auf dem Fest mit dem jungen Herzog Albrecht zusammentrifft, das läßt sich in der Zeichnung einer Liebesseligkeit, in die ferne Gewitter hineinblitzen, wohl mit den Szenen vergleichen, in denen Shakespeares Heinrich VIII. die unglückliche Anna Boleyn gewinnt. Wie sie sich in das Gefühl der herzoglichen Würde hineinwächst und dabei doch die Scheu vor dem Übertreten der altgelernten Sitte nie völlig überwindet, das ist zarter und doch lebenswahrer gemalt, als Hebbel sonst darstellt. Technisch hat er sich die Sache hier leichter gemacht; Theobald, eine an Goethes Brackenburg gemahnende, aber kräftigere Figur, versteckt sich hinter einen Schrank, Agnes lauscht; aber bei dem großen Zug der ganzen Handlung stört das weniger als die ängstliche Maschinerie des „Herodes". Auch die Sprache ist wieder einfacher; nur wenn ein Held zu lange allein bleibt, verirrt er sich noch in die alten Hyperbeln: „Rudolf von Habsburg hätte ein Sandkorn durch geschicktes Wenden und Drehen und unablässiges Umkehren auf klebrigem Boden zum Erdball aufgeschwemmt..." Übrigens ist gerade Herzog Ernst, der auch dies spricht, am wenigsten gelungen; so absichtlich der Dichter ihm auch weichere Gefühle, Trauer um die längst verstorbene Gattin, herzliche Liebe zum Sohn zu leihen sucht, sieht doch der abstrakte Vertreter der Staatsidee überall zu deutlich unter dem Überhang durch.

Wie bei „Judith" kristallisierten sich auch bei der Tragödie „Gyges und

sein Ring“ (1856) ältere Ideen plötzlich auf einen äußeren Anlaß zum Drama. Er wurde von einem „schöngeistigen Beamten“ gefragt, warum er die Geschichte von Kandaules nie dramatisiert habe; sie sei ja für ihn wie gemacht. „Ich antwortete, der Wahrheit gemäß, daß ich sie nicht kenne; der Mann reichte mir den Band von Pierers Lexikon mit dem betreffenden Artikel, er zündete, und noch denselben Abend entstand eine Hauptszene.“ Man wird den sicheren Blick des Freundes nur bewundern können; ihm verdanken wir Hebbels schönstes Werk.

Herodot erzählt, König Kandaules von Lydien, der letzte Heraklide, ein Nachkomme des Halbgottes und der Omphale, habe seinem Günstling Gyges den Anblick seiner wunderschönen Gattin verschafft, als sie sich entkleidet niederlegte. Außer sich über diese Entwürdigung, stellte die Königin dem Gyges nur die Wahl, ob er sterben — oder den König töten wolle; nach langem Widerstreben entschloß er sich, Kandaules zu ermorden, und herrschte glücklich an Rhodopens Seite.

Das Motiv ist nicht unbedenklich. Eine frivole Auffassung vermag ihm leicht eine grobkomische Auslegung abzugewinnen, die es auch wiederholt erfahren hat. Der tiefe Ernst Hebbels erfaßte statt dessen sofort die tragische Seite. Nicht im Übermut oder im Rausch hat der König seine Gattin den Blicken des Freundes bloßgestellt — es geschah aus einem tiefen Bedürfnis heraus. Die Sitte hält die Fürstin des Orients in tiefster Verschlossenheit. Dem herrischen Sinn ihrer Gebieter entspricht diese Verborgenheit: der höchste Besitz des Königs ist (wie das Kultuswort lautet) „tabu“, jeder Berührung, jedem Blick entzogen: wer es sieht, hat es entheiligt und büßt diese Sünde mit dem Tode. Kandaules aber ist nicht mehr von der alten Art. Er ist — man gestatte auch dies Wort — ein décadent, ein vom Fluch des Epigonentums gedrückter Enkel, der Ahne werden möchte. Heimlich nagt an ihm der Zweifel:

> Ich brauche einen Zeugen, daß ich nicht
> Ein eitler Tor bin, der sich selbst belügt,
> Wenn er sich rühmt, das schönste Weib zu küssen ...

So quält es ihn auch, daß er nur seiner Krone wegen gilt: er legt das alte Diadem ab (wie Uhlands von Hebbel so sehr bewunderter Lord von Edenhall das Glas zerschmettert, das sein Haus als Talisman hütete), er horcht im Volk umher: er will wissen, was er wirklich gilt, er als Mann, als Person. Ihm ist es ein kostbarer Fund, an einem unvergleichlichen Helden wie Gyges einen liebenden Freund entdeckt zu haben: das erhöht seine schwankende Meinung von dem eigenen Wert. Und dieser Freund soll ihn auch über den Wert seiner kostbarsten Perle vergewissern: indem er ihn das Entzücken an dem wunderschönen Körper teilen läßt, gewinnt er einen Bürgen für die Einzigkeit dieses

Besitzes. So aber wird auch Rhodope, wie Mariamne, „zur Sache erniedrigt". Sie ist ganz auf die Idee der Sitte gestellt, nonnenhafter als Genovega; das Leben selbst ist ihrer scheuen Scham zu rauh, zu wild, und nur in zarten Träumen fühlt sie sich ganz glücklich, vor dieser Welt sich in Phantasien flüchtend, vor ihr fliehend wie Judith im Gebet untertaucht. Furchtbar wirkt auf diese Natur die Entdeckung. Der König selbst, der höchste Hüter der Sitte, hat sein Weib entehrt, hat die heiligste Sitte verletzt in dem Gegenstand, den sie vor allen schützt. Rhodope hat nur noch einen Gedanken: sie muß gereinigt werden, und das kann sie nur, indem sie sich rächt. Sie zwingt Gyges, den König im Zweikampf zu töten, und nach einer feierlichen Schauvermählung mit ihrem Rächer erdolcht sie sich. Es ist das einzige Drama Hebbels, das mit dem Tod der Hauptfigur unmittelbar abschließt.

Jedoch — die eigentliche Hauptfigur ist Rhodope nicht, obwohl der Dichter keine weibliche Figur, die Agnes selbst nicht ausgenommen, mit so großer Liebe geschildert hat; obgleich sie ihm die Verkörperung der heiligen Sitte selbst ist, bleibt sie individuell und tritt uns ganz anders nahe als die „steife Engländerin", die in Grillparzers „Jüdin" eine ähnliche Aufgabe hat. Aber die wirkliche Hauptfigur ist doch Kandaules. Der letzte Heraklide hat nicht mehr den Glauben seiner Vorfahren an ihre Sitte, ihren Talisman, aber er besitzt auch nicht, wie Gyges, die rücksichtslose Kraft des Eroberers. Zu spät erkennt er, was Ernst von Bayern seinem Sohn auseinandersetzt: die ungeheure Macht der „Imponderabilien", wie Bismarck es zu nennen pflegte. Der Verrat an seinem Weibe ist nur der äußerste Ausdruck einer Neuerungssucht, der eine entsprechende Kraft nicht zur Seite steht; und an diesem Bedürfnis, an den festgefugten Mauern zu rütteln, die seinen Thron einschließen, geht er zugrunde, erschlagen von diesen Mauern.

Aber auch für Gyges ist das Schicksal tragisch. Den Freund muß er töten, Rhodope erblickt er nur an seiner Seite, um sie für immer zu verlieren, und schwer wird Lydiens Krone auf dem Haupt des einst so heiteren Griechen lasten. Ihm ward das tragische Los der Vortrefflichsten: mehr im Siege zu erreichen, als sie tragen können. Für einen ungebrochenen Mann der Kraft ist kein Raum in Lydien; und überall ist Lydien.

Den gleichen Gedanken von der Allmacht der Sitte bringt endlich auch „Demetrius" (1857—1863) zur Erscheinung: an der Verletzung des russischen Empfindens durch seine polnischen Verbündeten sollte der Prätendent, an den das Volk so gern glauben möchte, scheitern. Dem Fragment fehlt die hohe Anmut des „Gyges", die Reinheit der Charakterzeichnung und die Vornehmheit der Sprache; mit Schillers vollendetem Stücke hätte es sich wohl schwerlich messen können. Aber wie lehrreich ist, was Hebbel selbst über die beiden Auf-

fassungen sagt: „Allerdings kann für mein Drama nur die große und doch wieder in sich selbst zerrissene slawische Welt den Humus abgeben, während Schiller ohne Zweifel einzig und allein von dem allgemein menschlichen Moment des Faktums angeregt wurde." In der energisch-realistischen Erfassung des jedesmaligen Milieus liegt ja nicht zum wenigsten Hebbels Größe; und so hat er hier auch wieder Russen und Polen in ihrer Eigenart mächtig kontrastiert, allerdings ohne Scheu vor den kühnsten Anachronismen.

„Demetrius" hat für uns noch besondere Bedeutung durch seine persönlichen Beziehungen. Die Stellung des zukünftigen Herrschers, der in gedrückter Knechtslage aufwächst und in dem doch nichts den angeborenen Adel unterdrücken kann — sie sollte ein poetisch gesteigertes Abbild jenes folgenreichsten Erlebnisses Hebbels werden, des Schreiberdienstes beim Kirchspielvogt. Aber selbst diese Erinnerung hat dem Prätendenten nicht zu voller Lebenswahrheit verhelfen können, und die teils zu hoch gesteigerte, teils in bare Prosa („weil du stets auf diesen Schritt gedrungen hast") versinkende Rede bezeugt hier wieder, wie bei Hebbel so oft, die innere Unsicherheit. Die Welt sah er deutlich, an deren unerschütterlicher Tradition Demetrius zerbricht. Aber die Individuen reichen an Gestalten wie Schillers Demetrius, Marfa, ja selbst Sapieha nicht heran, auch nicht die mit besonderem Behagen ausgearbeitete Marina, in der sich der Konflikt polnischer mit russischer Art in tragikomischer Weise verkörpert. Die immer Schiller die Fähigkeit der Charakterzeichnung absprechen, könnten hier lernen, wie weit sich der Dichter des „Tell" und des „Demetrius" über „bloß gedachte", abstrakte Typen erhebt. Dazu die Verwickelung der Intrige, die durch beständige Ausrufe noch besonders betont wird: „Begreifst du das?" „Was für ein Licht geht mir da auf!" Nur die Volksszenen sind lebendig, und das Gedränge beim Einzug hat Hebbel wohl an der sprichwörtlichen Schaulust der Wiener studiert.

Eine Gruppe für sich endlich bildet die Trilogie der „Nibelungen" mit dem Fragment „Moloch". Ursprünglich sollten „Moloch" und „Christus" den ersten Zyklus abschließen, den „Judith" und „Genoveva" eröffnen sollten; sie hätten dann das Entstehen der religiösen Tradition, der mächtigsten Form der „Sitte", in zwei Stufen geschildert, wie „Judith" und „Genoveva" deren Verfall und Entartung. In der Ausführung verschoben sich die Probleme, und nur der „Moloch" wahrte ganz die alte Anlage; dafür haben die „Nibelungen" viel von dem alten Plan geerbt.

Der „Moloch" (1837—1854) ist fast das einzige Werk Hebbels, bei dem mehrfach auf literarische Vorbilder verwiesen wird: besonders hat Zacharias Werners „Kreuz an der Ostsee" auf die Konzeption eingewirkt. Freilich hat dies der Originalität des Planes keinen Eintrag getan.

Der „Moloch" sollte Hebbels Hauptwerk werden; er dachte ihn sich mit allen Hilfsmitteln aufgeschmückt, auch von Musik begleitet. Er sollte zwischen antiker und moderner Dichtung die Mitte halten.

Hieram, ein uralter Greis, flieht nach der Zerstörung Karthagos aus seiner Heimat, nur von dem einen Gedanken erfüllt, sie an den Römern zu rächen. Das furchtbare Götzenbild des Moloch schleppt er mit und landet mit ihm bei den Germanen, die noch in prähistorischem Halbschlummer liegen. Hier richtet er es auf und begründet seinen Kultus, zugleich als Hohepriester des schrecklichen Gottes seine eigene Macht. Nun erzieht er das Volk zu künftigen Vernichtern Roms. Ungeheuer wächst die Gewalt des Moloch; und sie wächst dem über das Haupt, der den Götzen aufgerichtet hat. Die erste Verletzung seiner Vorschriften, die er straflos läßt, stürzt nicht den Gott, wohl aber den Priester. Immer bleibt aber dem Sterbenden das Bewußtsein: sein Götze, sein Werk, sein Plan werden ihn überleben.

Das Großartige in dieser Konzeption ist vor allem der Gedanke, daß das Werk zum Schöpfer wird, der Schöpfer zum Werkzeug. Denn mit all seiner prometheischen Vermessenheit ist Hieram doch selbst nur ein Instrument in den Händen der Notwendigkeit. Noch verehren die Germanen keinen Gott, doch hat die ungewisse Ahnung einer überirdischen Macht sie längst erfüllt. „Die Menschheit hat nur den einen großen Zweck, einen Gott aus sich zu gebären", sagt Holofernes, und oft kehrt in Hebbels Briefen diese tiefe Idee wieder: die Weltgeschichte suche eine Idee, die Natur strebe nach einem Gipfel ... Dies Volk ist nun eben reif, einen Gott zu gebären. Hieram bringt ihn ihnen, von jener geheimen Notwendigkeit gezogen, die Judith und Holofernes, Siegfried und Brunhild zusammentreibt. Und so ist der Prophet das Werkzeug des entstehenden Gottes. Der Begründer der Tradition fällt dieser so gut zum Opfer wie ihr letzter, schwankender Hüter: Hieram wie Kandaules.

„Die Nibelungen" (1860 vollendet) gehören dem Plan nach zu Hebbels ältesten Unternehmungen; schon als er in Hamburg das alte Lied las, tauchte wohl die Idee auf. Das Epos hat ihn dann immer stark in seiner Macht behalten; er wollte nur dem „taubstummen Gedicht" zur Rede verhelfen, „die Basreliefs des alten Liedes von der Wand ablösen". Denn er war der Bewunderung voll für den „großen Dichter" der Nibelungennot, der, in der Konzeption Dramatiker vom Wirbel bis zur Zehe, den Stoff mit voller Freiheit zu beherrschen gewußt habe. — Fünf Jahre ernstester Arbeit hat Hebbel an die Umsetzung des Epos in sein Riesendrama von elf Akten gesetzt. Es ist ein Werk von bewunderungswürdiger Einheit entstanden, großartig in der Anlage, von bestrickendem Reiz in Szenen wie Giselhers Begegnung mit Rüdigers Tochter, in lyrischen Stellen wie Dietrichs Erzählung vom Nixenbrunnen.

In seiner Mitte ragt gewaltig eine Figur, wie sie nur der Größten einer schaffen konnte: der grimme Hagen, ungeheuer und doch menschlich verständlich. Und dennoch erwarte man nicht, daß diese Dichtung je ein lebendig wirkendes Glied des geistigen Nationalschatzes werden wird, wie „Maria Magdalene“ es schon ist, wie der „Gyges“ im Begriff steht, es zu werden. Und ich glaube, daß das in der Natur des Werkes begründet liegt. Den gewaltigen Schöpferodem besaß Hebbel nicht, der eine so riesenhafte Handlung mit Leben ganz hätte erfüllen können. Und wieder müssen wir an Schiller erinnern. Alle Anklagen Otto Ludwigs ändern nichts an der Tatsache, daß die Helden und die Handlung seiner Wallenstein-Trilogie der deutschen Nation lebendig, wirklich, historisch geworden sind. Hebbels Nibelungen bleiben uns fremd, sie sind Kunstwerke, den ehernen Figuren gleich, die bei Homer Hephästos sich geschmiedet, damit sie ihn bedienen: sie wandeln, sie handeln, sie sprechen, sie sterben sogar — aber sie atmen nicht, und kein Blut strömt in ihren Adern.

So treu sich Hebbel auch an die Handlung des Epos halten wollte und im wesentlichen auch gehalten hat, tatsächlich hat er doch die ganze Fabel völlig umgestaltet, indem er sie auf seine alte Formel brachte. In der alten Heldensage und dem Volksepos beruht die Kette der Ereignisse, wie Hebbel selbst anerkannte, auf rein menschlichen Motiven. Brunhild ist freilich ein halbgöttliches Wesen, Siegfried ein Held von übermenschlicher Kraft und mit zauberhafter Unverletzlichkeit; aber in ihren Beziehungen spielt kein mystisches Element mit. Der Scheinkampf und seine verhängnisvollen Wirkungen, der Zank der Königinnen, Brunhilds und dann Kriemhilds Rache — sie sind auf psychologischen Voraussetzungen erbaut, die uns ohne weiteres verständlich sind und die dann auch Ibsen in dem gewaltigen Experiment seiner „Nordischen Heerfahrt“ rein menschlich zu erneuern versucht hat. Aber für Hebbel konnte das nicht genügen. Eine Tragik, die lediglich aus einem bestimmten Ereignis herfließt, mag auch dies Ereignis selbst in den Charakteren noch so fest motiviert sein, entsprach seinen Ansprüchen nicht; für ihn mußte in den Charakteren selbst, in dem bloßen Wollen die Herausforderung an das Fatum liegen. Der Rest von „Zufall“, der nun einmal in jedem menschlichen Schicksal bleibt, sollte entfernt werden. Es ist doch immerhin „Zufall“, daß Gunther Brunhilden zum Weibe begehrt; ja es ist fast Zufall, daß Siegfried nach Worms kommt. Diesem „so ist es“ des Volksepos schiebt Hebbel wie gewöhnlich sein „so muß es sein“ unter.

Eine ganze mythische Maschinerie hat er zu diesem Zweck neu erfunden. Wir leben wieder in einem im eminenten Sinne welthistorischen Moment, wie der war, als Holofernes, der erste und einzige Mann der Erde, die kleine Welt aus ihren Fugen heben wollte; wie der war, wo das Universum seine Augen

auf Genoveva, die einzige Gerechte, gebannt hielt. Es ist der kritische Augenblick, in dem sich das Schicksal der alten riesischen Welt erfüllen soll. Als ihr letzter Sproß lebt Brunhild in großartiger Einsamkeit. Verharrt sie siegreich in ihrer Abgeschlossenheit, so wird in ihr die alte Wunderwelt verkörpert fortleben: schicksallos, doch schicksalkundig wird sie unsterblich in voller Jugendkraft und Weisheit leben. So entstände eine höhere Welt, ein drittes Reich, wie Heine es träumte und Ibsen und Wilhelm Jordan: von der ewigen Weisheit selbst beherrscht, würde unsere Menschheit glücklich sein. Aber gegen diese Zukunft kämpfen beide Welten. Gegen sie kämpft die alte riesische Urwelt selbst, die sich erhalten will in ihrer ausgedehnten Fülle und deren Zauber „die letzte Riesin ohne Lust wie ohne Wahl zum letzten Riesen treibt“ —, zu Siegfried, der in die mildere, aber auch schwächere Menschenwelt Kraft und Unverwundbarkeit der Dämonen gerettet hat. Und gegen diese Zukunft kämpft auch die neue, kleinere Menschheitswelt, die den fremden Herrscher ablehnt und als deren Bote Gunther Brunhild zur Burgundenkönigin holt. Die ungeheuere Gewalt der Keuschheit, die Hebbel schon in Judith, aber auch in Genoveva malte, muß in Brunhild bezwungen werden — dies übrigens ein Punkt, in dem sich Hebbel mit den alten mythischen Anschauungen wahrscheinlich in Einklang befindet. Deshalb ist Brunhild zugleich die Vertreterin der Weiblichkeit, wie jene beiden Heroinnen, wie Rhodope, und in dem Kampf mit Gunther

Hat Mann und Weib für alle Ewigkeit
Den letzten Kampf ums Vorrecht ausgekämpft.

So tritt eine mystische Notwendigkeit an Stelle des menschlich wunderbaren Schicksals. Brunhild und Siegfried, die Riesen, fallen dem Übergang der Zeitalter zum Opfer und reißen die „neuen Menschen“ mit herab, die die „List der Natur“ zu ihrer Bezwingung verwandt hat.

Seltsam, daß Hebbel sich doch nicht entschließt, mit dem Tode des Reckengeschlechts die kleinere Welt beginnen zu lassen, wie das wieder den Vorstellungen der Heldensage gemäß gewesen wäre. Wohl schwebte es dem Dichter vor, eine imposante Perspektive zu eröffnen, wie jene Zeit es liebte, wie Grillparzer in der „Libussa“ und Lenau in den „Albigensern“ getan; aber von dem Boden dieses Stückes aus sehen wir nur in Nebel, die selbst das Wort „Christus“ nicht sonnenhaft durchbrechen kann.

Auffallend ist es, wie vielfach sich Hebbel hier mit Grillparzer berührt. Die einsam prophetische Jungfrau und ihre Visionen rufen die Erinnerung an Libussa wach; ihre alte Amme steht neben ihr wie neben Medea die ihre, als Verkörperung der alten Zauberwelt. Und dennoch ward „Libussa“ erst nach

dem Tode des Dichters veröffentlicht! Um so bezeichnender sind jene Anklänge für eine gewisse innere Annäherung Hebbels an seinen Antipoden. Gerade die schönsten Partien der „Nibelungen" haben etwas von Grillparzers Art, alte Stoffe psychologisch zu verjüngen. Doch auch rein phantastische Erfindungen wie Volkers wunderbare ekstatische Erzählung vom Nibelungenhort gehören zu dem Höchsten, was wir besitzen. Leider knarren dazwischen jene leidigen prosaischen Scharniere, die bei Hebbel Ideal und Wirklichkeit verbinden müssen — Wendungen wie diese:

Ich sah, wie alle Unnatur sich rächt..

Leblos ist der ganze Troß der Nebenfiguren geblieben, von Ute und Gernot angefangen. Und so ist dies gewaltige Werk selbst, wie seine Hauptfigur, das Opfer einer Umwandlung.

Daß Hebbel sein gewaltiges Ziel nicht erreichte, daß er auf dem Höhepunkt seiner Reife und Kraft, in einem lange Jahre liebevoll gepflegten Werk nicht die freilich aufs höchste gespannten Forderungen erfüllte, die es erweckte, das liegt hier vielleicht weniger in den Grenzen seines Könnens, als in dem Stoff selbst. Freilich ist die berühmte Theorie vom mythischen Drama allmählich fast zum Dogma geworden. Mir scheint sie theoretisch sehr anfechtbar, praktisch durch Richard Wagner und durch Friedrich Hebbel gleichmäßig widerlegt.

Die Lehre, daß der nationale Mythus für ein nationales Drama der vornehmste Stoff sei, geht aus von einer höchst voreiligen Gleichsetzung altgriechischer und moderner Verhältnisse. Man vergißt, daß zu den Zeiten des Aischylos und Sophokles die alten Mythen und Sagen von einem großen Teil des Volkes noch als historische Wahrheit aufgefaßt wurden; daß die Zeit kaum vergangen war, in der dies die alleinherrschende Auffassung war. Wo ist dagegen unter den Zuhörern des „Nibelungenrings" einer, der jemals an Wotan geglaubt hätte? Das mythische Zeitalter für das Drama unserer Tage reicht von Luthers Auftreten bis 1813, allenfalls jetzt schon bis 1848. Reformation und Bauernkrieg sind für uns, was die Stadtgründung des Theseus oder der Krieg der Sieben um Theben für die Tragiker Athens waren; Friedrich der Große ist unser Herakles, Danton und Robespierre sind unsere Atriden, Napoleon ist der Ödipus unserer Tragödie. Das sind Gegenstände, die in aller Bewußtsein leben, Gestalten, die zugleich als historisch und als heroisch, übermenschlich empfunden werden; das sind Stoffe, an deren poetischer Zurichtung das Volk und die Zeit von dem ersten Augenblick gearbeitet haben. Hierher griffen mit genialer Sicherheit die Dichter des „Götz" und des „Wallenstein" und des „Prinzen von Homburg" und des „Florian Geyer". Typische Figuren aus diesen Zeiten werden uns Vertreter von Epochen, die abgeschlossen sind, aber

noch unser volles Interesse erwecken. Unser Anteil arbeitet dem Dichter vor, wie der unserer Väter und Großväter ihm durch Auswahl geeigneter Momente vorgearbeitet hat. Die Hauptfiguren sind fast mythisch geworden, behalten aber doch volle Menschlichkeit.

Wählt man statt dessen für ein großes Drama unsere eigene alte Heldensage, so begibt man sich aller Vorteile. Diese Gestalten sind uns als historisch bedingte verständlich; ihr mythischer Hintergrund bleibt dem Publikum ein Gegenstand kühler Verwunderung. Beklagen mag man es, daß die Ilias in höherem Grade als das Nibelungenlied ein deutsches Volksepos geworden ist, und die Odyssee mehr als die „Kudrun"; leugnen kann man es nicht. Die Wunder der olympischen Götter sind in unsere Anschauung übergegangen, die der altgermanischen Götterwelt nicht. Sie erwecken jene Kuriosität, die der schlimmste Feind lebendigen Anteils ist; all dieser Flammenzauber, diese Walküren, diese angewandte Mythologie wird zum schädlichen Hauptzweck wie die ägyptische Staffage eines „historischen Romans". Und versucht nun gar der Dichter, wie Wagner und Hebbel und Jordan es wollten, diese mythische, aber doch ganz eng national und historisch umgrenzte Welt mit der modernen in innere Einheit zu bringen, so zeigt sich wieder diese Welt dafür zu bestimmt gezeichnet. Prometheus und Libussa mögen prophezeien; wenn aber Gurnemanz Schopenhauer zitiert oder Kriemhild von „Unnatur" spricht, so ist die Grenze überschritten, die den läßlichen Anachronismus von verletzender Stillosigkeit trennt. Und Stillosigkeit lag freilich Hebbels von inneren Gegensätzen gequälter Natur an sich nahe.

Haben die Dramen vor allem Hebbels Ruhm geschaffen, so darf als Zeugnis seiner Bedeutung doch ein großes Gesamtwerk nicht vergessen werden, das zugleich der beste Bürge seiner eigenen Entwickelung ist: sein Tagebuch. Wir haben von diesen Bänden schon gesprochen, die ihn uns in unablässigem Ringen zeigen, unermüdlich die schwersten Probleme vor sich herwälzend, neu prüfend, umdenkend. Das Persönliche verschwindet vor der gigantischen Bemühung um die Wahrheit; der Eindruck der Eitelkeit wird weggewischt von der Ehrfurcht vor dieser rücksichtslosen Ehrlichkeit. Die Form ist oft aphoristisch, aber in ihrer Knappheit viel glücklicher als die unmöglichen Schlangenperioden in Hebbels dramaturgischen Vorreden und Abhandlungen; er war nun einmal zum Monologisten geboren und sprach am besten, wenn er auf den Zuhörer keine Rücksicht nahm. Der Inhalt ist — Hebbels Eroberung der Welt und der Kunst. Wie er sich Stück für Stück aneignet, Kunstwerke, Persönlichkeiten, Urteile zu seinem Eigentum macht, wie jeder Fortschritt der Erkenntnis ihn beglückt — das gibt diesen oft so prosaischen Notizen fast einen lyrischen Reiz. Hart urteilt er über die meisten Dichter seiner Zeit. Geschah es zum

Teil aus seiner Theorie heraus, so doch noch mehr aus seiner Praxis: diesem rastlosen Streben mußte jede Weichlichkeit, Formlosigkeit, Affektation zuwider sein, und wieviel davon umgab ihn! Ihm aber ward weder die Zeit, noch Wien, das „Capua der Geister", gefährlich; ernst und streng blieb er auf seinen Pfaden, allen Generationen ein Muster der Wahrhaftigkeit.

Wenn Hebbels Tagebücher wohl die meisten seiner Dichtungen überleben werden (gerade wie es bei den Brüdern Goncourt der Fall sein wird), so fehlen auch die Leute nicht, die von Otto Ludwig ähnliches behaupten. Schon hierin zeigt sich eine gewisse Verwandtschaft dieser beiden „halben Heroen"; und in der Tat gehören sie trotz aller Verschiedenheiten und Gegensätze, trotz der erbitterten Kritik, die jeder an seinem Gegenüber geübt hat, noch enger zusammen als Richard Wagner mit beiden. Nicht in dem leidenschaftlich-großartigen Ringen, sondern nur äußerlich durch seine poetische Modernisierung des Mythos gehört dagegen mit Wagner und Hebbel Wilhelm Jordan (1819—1904) zusammen. Wer wie wir in der Geschichte der Literatur ein fortdauerndes Bemühen sieht, die Welt für die Kunst zu erobern, der wird Jordan bei aller Vortrefflichkeit seiner Programme keinen hohen Platz anweisen können. In seiner Weltanschauung radikal, liberal als Politiker, scheinbar revolutionär in seinem Bemühen, die wissenschaftliche Weltanschauung der Gegenwart zum Inhalt der Dichtung zu machen, ist Jordan dennoch als Künstler und Ästhetiker lediglich Reaktionär.

Kaum ein Samenkorn hat er ausgestreut, das Frucht treiben konnte, und unfruchtbar und einsam steht seine Dichtung in der Entwickelung unserer Poesie da, ein totes Denkmal, wie das verlassene Mausoleum Theoderichs des Großen in der italienischen Landschaft. Ein ernster, wenn auch nicht allzu origineller Denker, ein Virtuos der äußeren Form, ist er doch Epigone vom Scheitel bis zur Sohle, Nachahmer fremder Kunst, der zu erneuern glaubt, wenn er vermischt, der zu schaffen meint, wenn er umstellt; Epigone in der künstlichen Bekleidung alten Stoffs mit neuem und neuen Stoffs mit alten Behausungen, in dem Mangel an ästhetischem Takt, und nicht zum wenigsten auch in lärmendem Selbstruhm. Nur zu leicht findet ein Epigone Beifall, der mit seiner Zeit gerade teilt, was sie unpoetisch macht: die klare Verständigkeit und die kühle Formvirtuosität. Daß diese anspruchsvolle Unkunst von einer Epoche beklatscht wurde, die für Otto Ludwig kaum ein Ohr hatte und für Eduard Mörike gar keinen Sinn, das wird den fünfziger und sechziger Jahren unseres Jahrhunderts einmal ebensowenig zum Ruhm gerechnet werden wie die Bewunderung Karl Gutzkows.

Wilhelm Jordan ist (am 8. Februar 1819) zu Insterburg in Ostpreußen geboren. Aus der Theologie ging er (wie sein Held in den „Sebalds") zu den

Naturwissenschaften über und wirkte in Dichtungen und Aufsätzen für seine politischen und sozialen Ideale. Man verwies den „Umstürzler" aus Leipzig, wo er sich niedergelassen hatte: ein Sitz in der Paulskirche ehrte in ihm, wie in so vielen seiner Genossen, den politischen Märtyrer. Hier machte sich der eifrige Anhänger der Erbkaiserpartei sehr verdient. Gegen die ungesunde Polenromantik vertrat er, wie Gustav Freytag, den berechtigten nationalen Standpunkt der deutschen Interessen; sie kannten beide als Nachbarn der Polen zu gut die Gefahren einer sentimentalen Slawenpolitik. Dann ward Jordan Sekretär des Marineausschusses, der die neue Flotte des Reiches zu versorgen hatte und für dies Symbol erst der Hoffnungen, dann der bittern Enttäuschungen unseres Volkes, was irgend möglich war, tat. Seitdem blieb er in Frankfurt, soweit ihn nicht die öffentliche Rezitation seiner „Nibelungen" in Vortragsreisen über die Kulturwelt dreier Erdteile führte.

Jordan ist nicht nur, wie seine meisten Zeitgenossen, Übersetzer (Homers Odyssee 1875 und Ilias 1881; interessant besonders durch die Anwendung deutscher Seemannsausdrücke. — Die Edda 1889), sondern auch Kunsttheoretiker: über die Gesetze des Epos hat er („Das Kunstgesetz Homers" 1869, „Epische Briefe" 1876) aus seiner praktischen Rhapsodentätigkeit heraus manchen praktischen Wink gegeben, während alle tiefer greifende Theorie bei ihm unfruchtbar bleibt. Ist es nicht schon bezeichnend, daß ein Dichter allen Ernstes den Ursprung der poetischen Form nur mnemotechnischen Rücksichten zuschreibt? So fern ist ihm allezeit der Enthusiasmus geblieben, der aus innerer Notwendigkeit dem Rhythmus und den poetischen Binde- und Schmuckmitteln zustrebt! Statt dessen tut Jordan nur, was popularisierende Lehrdichter in allen Zeiten, echte Dichter nie getan haben: er bringt den augenblicklichen Stand der Erkenntnis in poetische Form. Mehr nicht. Über die mühsam stilisierte Poesie des populär-wissenschaftlichen Leitartikels ist er in seiner Lehrdichtung nie herausgekommen; und im Grunde hat er, auch wo er Epiker zu sein glaubte, nur solche Lehrdichtung geliefert.

Nur aus der Erkenntnis des Lebens, der Wirklichkeit gelingt dem Dichter wie dem Forscher die Ahnung der Zukunft. Weil Schiller das Herz seiner Zeitgenossen kannte, darum ward sein Posa eine Prophezeihung der französischen Revolution. Jordan aber in seiner Hohepriesterlichkeit geht überall direkt auf das Prophezeien und Pfadeabstecken los, und um darin möglichst frei zu sein, entfernt er sich so weit wie irgend möglich von der Realität. Nicht aus irgendeiner Anschauung, einem künstlerischen Bedürfnis heraus, sondern aus dem verstandesmäßigen Wunsch, der Nation einen prophetischen Kodex zu geben, entsteht sein zweites Hauptwerk. „Die Nibelunge" (1868 „Sigfridssage", 1874 „Hildebrandts Heimkehr") gehören in die Reihen jener Religionsurkun-

den, die für die Zeit charakteristisch sind, zu Daumer und Ronge, zu Hebbel und Wagner; wie sie denn auch durch Prosaschriften Jordans („Die Erfüllung des Christentums" 1879, und seine Romane) ergänzt werden. Tendenz und Inhalt sicherten ihnen — wie dem „Mirza Schaffy" — den Erfolg: 23 Auflagen mit 108000 Exemplaren! Um ihres Gedankeninhalts willen sind sie gedichtet worden; kein Wunder, daß die Anschauung trotz aller fast krampfhaften Bemühungen um Anschaulichkeit so schlecht weggekommen ist.

Nie sind die Gestalten der Vorzeit an Jordan herangetreten und haben von ihm Blut zur Neubelebung gefordert, wie der Doktor Faust den jungen Goethe verfolgte. Sondern den tapfern Patrioten, der über die Erniedrigung und den einstigen Glanz seines Vaterlandes grübelte, packte das sehnende Verlangen, eine Brücke hinüberzuschlagen von der idealen Vorzeit zu der erhofften Zukunft. Dies Bestreben nun aber, das schon die Humanisten beseelt hatte, erhielt bei ihm eine ganz eigentümliche Wendung. Jordan ist der rechte Sprößling einer materialistischen Zeit, der typische Zeitgenosse Karl Vogts, Ludwig Büchners, des Engländers Henry Thomas Buckle (1821—1862): er kennt keinen andern Fortschritt als durch gesteigerte Intelligenz und kein anderes Wissen als das von der Natur. Gleichgültig geht er an dem tiefen Schacht psychologischer Erkenntnis vorbei, den nicht nur die alten Lehrgedichte, sondern auch die Charakterschilderungen der Edda und der isländischen Sagaliteratur enthalten. Aber modernste Chemie und Physik in die alten Mythen zu legen scheint ihm nötig, um „die Lüge der äußersten Niedertracht" zu widerlegen, die nämlich, „unsere Altvorderen seien nur eine Art halbwilder Barbaren und Bärenhäuter gewesen". In dieser Absicht wird also der Mythos „Iduna wird entführt, wann der Herbstwind die Bäume entblättert" so erklärt: „Wann die Sonnenwirkung die Blätter nicht mehr genügend reizt, Kohlenstoff einzuatmen, Sauerstoff auszuatmen, werden sie von letzterem gerötet, gegilbt und sterben ab." Das sei die rationale Erklärung, die im Keim schon in der mythologischen liegt. In dieser Absicht muß aber gar in den „Nibelungen" Gunther Jordans Lieblingsdogma von der Veredelung der menschlichen Rasse vortragen:

Die besondere Satzung der Söhne Dankrats
Bestimmt auch die Stärke, das Maß der Gestaltung,
Der künftigen Mutter königlicher Männer.
Ein zierlich geputztes zaghaftes Püppchen
Mit sanftem Gesicht und schwächlichen Sehnen
Ist mir verboten zur Bettgenossin.
Denn Zuwachs durch Zuchtwahl für alle Zeiten
Lautet die Losung, nach der wir leben.

Eben dahin gehören die fortwährenden Mitteilungen über das Wesen der Volkspoesie, die Horand oder Nornegast gibt; dahin Hildebrandts Sentimentalitäten über den Umgang mit Tieren. All das ist „zum Fenster hinausgesprochen"; nicht die altgermanischen Sänger und Helden verkünden es, sondern der Rhapsode läßt seine Puppen tanzen. — Stillos in anderer Art sind die gesuchten Familiaritäten. Helgi fragt:

> Ach sage doch, Sigfrid, ob es nicht sein kann,
> Daß du mein Papa wirst?

und ein anderes „Büble" sagt: „Hieher geritten ist nun die Mama." Oder der Dichter selbst (was wohl humoristisch wirken soll): „Nun ging dem Geiger ein helles Licht auf."

Dilettant bleibt Jordan überall, in seinen Gedichten („Schriften und Stäbe" 1871), in seinen Romanen („Die Sebalds" 1885, „Zwei Wiegen" 1887) mit ihrer aufdringlichen Art, den dick aufgepfropften Lernstoff dem Leser aufzunötigen; in seinen Lustspielen, von denen aber wenigstens eins, „Durchs Ohr" (1870) eine gewisse anmutige Leichtigkeit besitzt — freilich, wie Schiller einmal an Goethe schreibt, „es ist mehr die Leichtigkeit des Leeren als des Schönen". Doch ist immerhin das Hauptmotiv, jenes Verlieben durch den Klang der Stimme, originell und für den Rhapsoden bezeichnend. Unser Urteil aber, daß Jordan ein echter Künstler oder gar ein großer Dichter nicht sei, kann dies hübsche Spiel so wenig aufheben wie ein paar gelungenere Partien im „Demiurgos" und den „Nibelungen".

So liegt seine literarische Bedeutung schließlich darin, daß er die Stärke jenes Zeitbedürfnisses erweist, durch das neben einem Hebbel und Wagner selbst eine so prosaische Natur wie die seine zum Mythos geführt wurde. Der Kreis war geschlossen, alles versucht, und schließlich doch fast alles nur versucht. Gerade das Bedeutendste, was erreicht war, Hebbels und Wagners Lebenswerk, die Beredsamkeit der Paulskirche, Mörikes Lyrik und die Annettens, die Romane von Jeremias Gotthelf, Willibald Alexis, Otto Ludwig — gerade das war von voller Anerkennung am weitesten entfernt, Heines Poesie aber fast überwunden. Ein neuer Kreislauf, ein neuer Feldzug mußte beginnen.

Zehntes Kapitel: Die reine Form

In einem halben Jahrhundert hatten gewaltige Kräfte, leidenschaftliches Streben sich fast erschöpft. Eine allgemeine Ermüdung trat ein. Ein unverkennbarer Zug des Epigonentums kennzeichnet die Talente der fünfziger und sechziger Jahre. Fast alle wenden sie wieder sich nur einzelnen Seiten der ästhetischen Produktion virtuos zu: dem Kultus der reinen Form wie einst Platen (dessen Gestirn im Aufsteigen begriffen ist), dem Aufsuchen interessanten Inhalts wie vormals die Schüler Scotts, der Pflege der Tendenz mit enger partei-politischer Zuspitzung. Es fehlt der gewaltige Schwung, der das alles in eins schmiedet; es fehlt selbst die Kraft der Leidenschaft, die solche Tendenzen bei Alexis oder Herwegh über sich selbst steigerte. Gegen den Überschwang der Hoffnungen und Wünsche tritt überall eine Reaktion ein. Ihr typischer Vertreter ist Geibel.

Emanuel Geibel (1815—1884) ist ein „Reaktionär" weder im politischen noch im religiösen Sinne. Kein Gedicht Geibels widerspricht den Forderungen eines gemäßigten Liberalismus, der in der Tat sein Bekenntnis war; freilich genügte das in radikalen Tagen, um ihn als „Hofdichter", als Reaktionär und Obskuranten gelten zu lassen. Gleichwohl ist er, wie Jordan, das Haupt einer Reaktion, aber einer literarischen, ästhetischen. Das Bedürfnis nach reiner Kunst, die Sehnsucht nach „Schönheit" wehrt sich gegen die Übergriffe der politischen Tendenz, wie das am klarsten Strachwitz ausgedrückt hat:

> Es trägt die Kunst ihr eisern Los mit Qualen.
> Laß, Herr, die Göttliche in ihrer Hoheit
> Nicht untergehn, ein Opfer der Vandalen,
> In dieses Meinungsstreits ergrimmter Roheit!

Hebbel erklärt einmal, er strebe nur die Schönheit an, die aus dem Kampf hervorgehe, und wo das Ringen fehle, genügen ihm auch manche Dichtungen Goethes nicht. Hier ist, glaube ich, klar ausgesprochen, was wir Neueren bei Geibels Dichtungen vermissen. Es ist eine kampflose Schönheit, der eben deshalb die Beziehungen zu uns fehlen. Jeder Mensch hat Augenblicke rein gestimmter Empfindung und vermag deshalb einzelne „halcyonische" Dichtungen nachzuempfinden — Gedichte, bei denen die Poesie verklärend und erhellend über dem Meer der Leidenschaften schwebt. Eine ganze Sammlung aber, oder ein ganzes Dichterleben voll solcher „reiner Harmonie" macht uns nicht nur mißtrauisch, sondern läßt uns zuletzt aus dem Venusberg heraus begehren, läßt uns die Sehnsucht empfinden aus Freuden nach Schmerzen. Wir fühlen in dieser Auslese nur der Sonntage ein Verbrechen gegen die Heiligkeit des

Lebens, alles Lebens; und wir werfen dem Dichter trotzig alle die Wirklichkeit ins Gesicht, die er vornehm ignorieren zu wollen scheint.

Geibel selbst war nicht ganz frei von solchen Empfindungen. Wohl hat er in der frischen Entschlossenheit der Jugend ausgerufen:

Gebt mir vom Becher nur den Schaum,
Den leichten Schaum der Reben!

Aber seine lebhafte und feurige Natur war doch nicht dazu geschaffen, immer nur zu lächeln. Er fühlte tief, was er den „Bildhauer des Hadrian" in einem seiner schönsten Gedichte sagen läßt:

O Fluch, dem diese Zeit verfallen,
Daß sie kein großer Puls durchbebt.
Kein Sehnen, das, geteilt von allen,
Im Künstler nach Gestaltung strebt.
Wohl bänd'gen wir den Stein und küren,
Bewußt berechnend, jede Zier —
Doch, wie wir glatt den Meißel führen,
Nur vom Vergangnen zehren wir.
O trostlos kluges Auserlesen,
Dabei kein Blitz die Brust durchzückt!
Was schön wird, ist schon dagewesen,
Und nachgeahmt ist, was uns glückt.

Fast könnte man sich diese Worte aneignen, um Geibels eigene Kunst zu charakterisieren. Nur das „bewußt berechnen" würde jenem Sinn für die reine Form nicht gerecht, der diesem „Liebling der Grazien" zum Instinkt geworden war. Er fühlte sich selbst nicht ausgefüllt.

So lange ich allein oder doch vorzugsweise Lyriker war, habe ich in der Poesie schöne Stunden und selige Augenblicke, aber keine Befriedigung meines innersten Wesens gefunden. Ein ziehender Klang, ein schwellender und verhallender Ton, der durch unsere Brust geht, kann unendlich beglücken; aber er schwindet vorüber, und nur zu oft folgt ihm eine blasse dämmernde Leere, eine nüchterne Erwartung der Seele.

Er beschreibt das Gefühl, das uns nur zu leicht nach der Lektüre seiner Gedichte beschleicht.

Und dennoch hat nur die Lyrik ihm Kränze gebracht. Hier teilt er mit Herwegh das Verdienst, „Lied und Ton" wieder verbündet zu haben: sie haben das „auf staubigen Rollen schlafende Musenkind" wieder zum Gesang erweckt. Der Vorzeit war das freilich selbstverständlich gewesen; aber seitdem das Lesedrama herrschte, war auch das Leselied aufgekommen. Geibel verlangte wieder, daß schon beim Lesen die Melodie leicht durchklinge. Halb singend las er vor und wählte wenigstens selbst die Begleitweise seines „Lustigen Musikan-

ten"; daß er sie gemacht zu haben glaubte, war freilich eine Selbsttäuschung: wie Max Friedländer nachgewiesen hat, ist es einfach die alte volkstümliche Melodie der wallfahrenden Binschgauer. Lieder wie „Der Mai ist gekommen" oder „Und legt ihr zwischen mich und sie" sind volkstümlich in jedem edeln Sinne des Worts; wogegen der vielgesungene „Zigeunerknabe im Norden" mit seiner billigen, aber damals im Geschmack der Zeit liegenden ethnographischen Antithese blasse Kunstlyrik ist. Unter den Liebesgedichten, den vaterländischen Heroldsrufen, den kleinen Wanderbildern, besonders denen aus Griechenland, sind Perlen genug. Zuweilen führt freilich auch die Furcht vor Überschreitung der Schönheitslinie zu einer gewissen Mattigkeit. Man vergleiche nur etwa das Ostseegedicht „Nun kommt der Sturm geflogen" mit Heines darin benutztem Stück aus den Nordseebildern — bei aller Beimischung grotesker Züge wirkt Heines Gedicht um so viel großartiger, als der Wellenschlag der Nordsee den der Ostsee übertrifft.

Auch Geibels zahlreichen Gnomen schadet der Exzeß der Mäßigung. Neben vortrefflichen Sprüchlein finden wir böse Trivialitäten:

> Ein ewig Rätsel ist das Leben,
> Und ein Geheimnis bleibt der Tod.

So hätte auch der selige Tiedge ein lehrhaftes Gedicht schließen können.

Beim Drama genügte seine Begabung für das hübsche Dilettantenlustspiel „Meister Andrea" (1855); wagte er sich aber an die hohe Tragödie, so zog sein Bemühen, auch die kleinsten Einzelheiten in akademischer Schönheit zu halten, seiner „Brunhild" (1857), für die er (wie Hebbel und Ludwig!) den Schillerpreis erntete, Hebbels vernichtenden Hohn zu:

> Hagen wütet nicht blind, er ist ein besonnener Hofmann,
> Der den Rivalen ersticht, weil er die Gnade ihm stiehlt;
> Siegfried selber ist nichts, doch büßt er das schwere Verbrechen,
> Daß er sich doppelt verlobt, was die Moral nicht erlaubt . . .

Fehlt seinen Dichtungen oft, was Goethe in Platens Poesien vermißt hatte: die spezifische Schwere, so mangelte sie doch nicht seiner Erscheinung. Die künstlerische und moralische Gewissenhaftigkeit dieses fleckenlosen Charakters war in einer Zeit, in der haltlose Talente wie Herwegh und wehrlose Träumer wie Otto Ludwig dem Ansehn des Dichterberufs in der Welt Eintrag taten, unschätzbar: er brachte den Dichternamen wieder zu Ehren auch in Kreisen, die sonst über Poeten und Kultus der Poesie die Achsel zuckten. In der vollkommenen Übereinstimmung seines Lebens mit seiner Poesie bestand, wie Karl Goedeke hervorhebt, das Spezifische seines Wesens. Er war tief durchdrungen von der hohen Aufgabe der Poesie. Als einen Hohenpriester des Schönen feierte er Platen; priesterlich faßte auch er selbst die Kunst auf.

Er war das geborene Haupt jedes Dichterkreises; er war ein unvergleichlicher Freund, der sich auch in literarischer Arbeit gern verwandten Naturen gesellte: in seinen etwas weichen und oft zu „abgeklärten", aber in der Form immer erstaunlich sicheren Übersetzungen („Spanisches Liederbuch", mit Paul Heyse, 1852; „Fünf Bücher französischer Lyrik", mit Heinrich Leuthold, 1862; „Klassisches Liederbuch", anfänglich mit Ernst Curtius, 1875). Aus dem Englischen hat er wenig übersetzt, dafür aber manches, besonders aus Byron, auch aus Moore in freier Übersetzung in seine eigenen Gedichte übernommen. Äußerlich „erregte er," nach Jensens anschaulicher Schilderung, „trotz seiner kleinen Gestalt einen äußerst männlichen Eindruck; sein früh verwittertes mageres Gesicht mit dem mächtigen eisgrauen Schnurrbart und Zwickelbart hielt etwa die Mitte zwischen der martialischen Erscheinung eines Landsknechts und der vornehm feinen eines alten französischen Marquis" — wozu denn die Blutmischung zwischen dem väterlichen Germanenblut und dem Hugenottenblut der Mutter beitragen mochte.

Geibel ist (17. Oktober 1815) in Lübeck geboren und hat sich immer mit Stolz als Sohn der Hansestadt, als Sohn des deutschen Bürgertums gefühlt. Schon als Sekundaner erregte er Bewunderung durch ein Gedicht auf Germanikus im Teutoburger Walde. Auch der „Zigeunerbube im Norden" stammt aus der Schulzeit. In Bonn und Berlin trieb er klassische Philologie und Geschichte, trat aber schon mit den Dichtern des Tages in persönliche Berührung.

In dem Turm des Hauses von Wilibald Alexis wohnte dieser im ersten Stock, im zweiten der Kritiker und Romanschriftsteller Rellstab, darüber Geibel — so war er ganz in literarische Luft gebannt. Die wichtigste Bekanntschaft aber wurde die mit Bettina. Längst suchte der junge Klassiker das Land der Griechen mit der Seele; die Hohepriesterin des Goethekultus vermittelte ihm jetzt eine Anstellung als Erzieher bei dem russischen Gesandten in Athen. Mit Ernst Curtius (1814—1896), dem begeisterten Verehrer des klassischen Altertums, reiste er (1838) nach Attika und durchwanderte die Insel- und Ruinenwelt von Hellas. Der war ein Begleiter, wie das Schicksal ihn nicht günstiger hätte aussuchen können: der gleichalterige Sohn derselben Stadt teilte mit Geibel den reinen Idealismus einer priesterlich vornehmen Seele, die Ehrfurcht vor der schönen Form, die Hingabe an die großen Meister antiker und deutscher Poesie. Curtius hat sich auch selbst als Dichter versucht, mit geringem Erfolg; aber in der kunstvollen Nacherzählung altgriechischer Heldenschicksale hat der Verfasser der „Griechischen Geschichte" (1857—1861) zu der lyrischen Kunst seines Herzensfreundes die Ergänzung gegeben.

Mehr als seiner pädagogischen Aufgabe widmete Geibel sich in Athen frei-

lich der Muse. Zurückgekehrt, hatte er an den rasch entstandenen „Gedichten" zu ordnen die Fülle; rasch erschienen (1840), machten sie ihn mit eins zum berühmten Manne. Nach 44 Jahren (1884) ist die hundertste Auflage erschienen, und sie bedeutete kein Endziel der Verbreitung. Sein Gedicht gegen Georg Herwegh (1841), der klare, ehrliche Ausdruck seiner Feindschaft gegen die Tendenzpoesie, trug wohl dazu bei, daß Friedrich Wilhelm IV. ihm eine Dichterpension gewährte. Er hatte sich in keiner Weise darum beworben; dennoch zog die Gunst des Königs ihm erbitterte Angriffe zu, und ein Herr Karl Schwenk berechnete höhnisch aus dem Ehrensold von 300 Talern den Wert des Dichters auf 8571 Taler, 12 Silbergroschen, $10^2/_7$ Pfennig. Das war der Ton, den Gutzkow in die gesinnungstüchtige Presse eingeführt hatte; man wird nicht verlangen dürfen, daß er Geibel ins radikale Lager hätte hinüberziehen sollen. Freiligrath, mit dem er (1843) einen gesegneten Poetensommer in St. Goar verlebte, stand damals ja noch gerade vor seiner politischen „Wandlung", die übrigens die beiden Dichter nicht entfremdete. Geibel lebte dann in Lübeck, von wo er seine feurigen „Zwölf Sonette für Schleswig-Holstein" (1846) und seine zweite Gedichtsammlung ausgehen ließ: die „Juniuslieder" (1847), die er so als Gabe seines Lebenssommers taufte und mit Recht allzeit für die Krone seiner Lyrik hielt. Von jetzt ab war er der offizielle Dichterkönig, der poeta laureatus Deutschlands — in so unumstrittener Geltung, wie seit Goethe kein Dichter bei uns diesen Platz eingenommen hatte. Denn sobald König Maximilian ihn (1852) nach München berief, war er der Mittelpunkt des berühmten Poetenkreises, der sich dort gebildet hatte. Und wer Heyse, Bodenstedt, Lingg, Dingelstedt als Vasallen an seinem Hofe zählte — was wollte gegen dessen Macht ein einzelner Eroberer wie Hebbel, ein einsamer Grübler wie Ludwig bedeuten? Dazu war er ein milder, wahrhaft sonniger Herrscher, in dessen Gunst man sich wohl fühlte; schon seine Persönlichkeit erschwerte jedes Anfechten seiner Krone.

Wir möchten Geibel in seiner fehlerlosen, aber leicht etwas kühlen Kunst mit dem Franzosen Leconte de Lisle vergleichen; um diesen sammelten sich (1859) die „Parnassiens", die Männer, die gegenüber der Ausnutzung der Poesie zu politischen oder sonst äußeren Zwecken die (übertreibende) Formel „l'art pour l'art!" auf ihre Fahne schrieben, die der „genialen" Verwahrlosung der Form gegenüber die guten Rechte von Metrum und Reim verteidigten. Das hat Geibel mit gleichem oder größerem Erfolg bei uns getan, und die Münchener Dichterfreunde waren seine Helfer. Dann aber hat der Münchener Kreis noch eine weitere Bedeutung: zum erstenmal seit den Tagen von Weimar hatte die Literatur wieder einen zentralen Herd. Statt der zufälligen, bald auseinanderstiebenden oder in sich zerfallenden Dichterkreise in Berlin und

Dresden und Leipzig und Hamburg war hier eine feste Vereinigung, von einem edeln König in bestimmter Absicht zusammenberufen und dieser Absicht eingedenk. Die Geibel, Heyse, Bodenstedt, Dingelstedt, die Giesebrecht, Sybel, Riehl, Liebig sollten nach König Maximilians Absicht den festen Kern einer geistigen Aristokratie bilden, wie sie dem durch Ludwig I. etwas plötzlich zum Kunstlande erhobenen Bayern noch fehlte. Niemand hat das Ziel fester als Geibel im Auge behalten; daß aber eine so erlauchte Tafelrunde ihn bei den Symposien umgab, denen der König nie versäumte beizuwohnen (die er aber absagte, wenn Geibel verhindert war), das hat die Wirkung natürlich verzehnfacht. Es bildete sich endlich einmal wieder eine feste künstlerische Tradition heraus, ein sicheres Kunsturteil wenigstens in technischen Fragen. Für unser originalitätssüchtiges Künstlervolk, bei dem jeder sich verpflichtet fühlt, alle Gesetze neu zu erfinden, war das kein geringer Vorteil; höher aber als das direkt Erlernbare war das ideale Moment dieser poetischen Gralgenossenschaft zu schätzen. Geibel hat auch eine Ehrenprofessur an der Universität bekleidet (wie Redwitz) und Metrik und Poetik gelesen; er saß im Kapitel des neugestifteten Maximilianordens; er war der geborene Zensor und Vorkritiker für den ganzen Kreis. Jetzt heiratete er; freilich forderte das sonst ihm so gnädige Schicksal nach wenigen Jahren die Jugendgeliebte wieder von ihm. Dann, nach der Thronbesteigung des Königs Ludwig, erkaltete das Verhältnis zwischen Fürst und Dichter; bei der Parteinahme „für oder wider Richard Wagner" entschied die Krone gegen Geibel und seine Freunde. Politische Gegensätze kamen hinzu: der Norddeutsche begrüßte freudig die Einheitsbestrebungen, die der König von Bayern noch anfeindete. Geibel gab seine Stellung und sein Jahresgehalt auf und kehrte (1868) nach Lübeck zurück, wo er mit großen Ehren aufgenommen wurde und wahrhaft fürstlichen Ansehens genoß. Der König von Preußen verdreifachte ihm, was der von Bayern ihm einst gegeben hatte, und brachte ihm viel mehr: das ersehnte Glücksgefühl, in einem starken, einigen Deutschland zu leben. Man feierte im ganzen Lande Geibel als den Herold des neuen Reiches und verzieh es gern dem Herold, daß er nur noch wenige Töne in seiner Trompete hatte, wie sie neue Sammlungen („Gedichte und Gedenkblätter" 1864, „Heroldsrufe" 1871, „Spätherbstblätter" 1877) erklingen ließen. Als ein Liebling seiner Nation ist er nach langen, schweren, aber tapfer und kräftig getragenen Leiden fast siebzigjährig (6. April 1884) gestorben.

Nach Heine und Freiligrath ist Geibel der dritte große Anreger der neueren deutschen Lyrik: Storm hat seinen Einfluß vielleicht erreicht, schwerlich Scheffel. Man kann behaupten, daß alle formstrengeren Lyriker von ihm gelernt haben. Stark gewirkt hat er vor allem auf die große Gruppe der lyrischen

Epiker, Storm und Heyse, Jensen und Lingg und Grosse; aber auch weiterhin auf die klangfrohen Lyriker der neuesten Zeit wie Falke und Busse, auf Detlev v. Liliencron, auf viele andere; hat doch sogar Arno Holz, der leidenschaftlichste Verfechter des doktrinären Ultranaturalismus, mit einem „Gedenkbuch“ für Geibel seine Bahn eröffnet. Dieser Einfluß zeigte sich vor allem in technischen Dingen, doch auch in der ganzen Auffassung des Dichterberufes; in der Überschätzung der „reinen Lyrik“, aber auch in der Neigung zu lyrischen Dramen. Im ganzen ist Geibels Wirkung überwiegend heilsam gewesen, erzieherisch, mäßigend, sammelnd. Für die mittleren Begabungen aber war immerhin auch hier eine doppelte Gefahr vorhanden. Eine Überschätzung der äußeren Form konnte zu einer völligen Vernachlässigung der inneren führen; und der literarische Charakter der Schule konnte eine exklusive „Bildungspoesie“ zeitigen. Beispiele für beide Irrwege fehlen nicht. So ist Graf Adolf Friedrich von Schack (1815—1894) der Typus jener bedenklichen Überschätzung der literarischen Kultur. Geibel war durch seine Liebe zum Volkslied vor der reinen „Kulturdichtung“ behütet worden; der volkstümliche Zug, die Freude an der singbaren Melodie ließen zwischen seinem Lied und dem Verständnis des Volkes keine Schranken aufrichten. Schack dagegen war fast ein Feind des Volksliedes, jedenfalls der erste, der sich mutig gegen den allerdings oft bis zur Phrase getriebenen Kultus der „stammelnden Volkspoesie“ aussprach — darin ein Vorläufer der Kunstkritik Stefan Georges und seiner Freunde. Schack gleicht den Dichtern der Humanistenzeit mit ihrer Verachtung des „vulgare eloquium“; er dichtet nur für die Gebildeten, für die Gebildetsten. Er läßt uns daher auch kalt wie ein neulateinischer Poet: die Kunst mögen wir bewundern, aber wir bekommen kein inneres Verhältnis zu ihr.

Als Persönlichkeit war auch Schack hervorragender denn als Dichter. König Max berief (1855) den gelehrten, vielgereisten mecklenburgischen Edelmann in seine Residenz, und keine Berufung ist für Stadt und Land segensvoller geworden. Der reiche Kunstfreund, der in Lektüre, Übersetzung, Studium längst ein Museum der Weltliteratur um sich aufgebaut hatte, errichtete jetzt in seinem Münchener Schloß die schönste und wertvollste Gemäldesammlung, die in Deutschland ein Privatmann besaß, seit die Brüder Boisserée ihre altdeutschen Gemälde nach eben diesem glücklichen München verkauft hatten.

Schacks Dichtungen aber bilden ein Museum, in dem die Kopien nicht gelungen und die Originalwerke spärlich sind. Jene für die ganze Zeit so charakteristische Freude an der bunten Breite der Welt bringt hier zu orientalisch greller Farbenhäufung zusammengedrängte Proben aus aller Welt Enden zusammen. („Nächte des Orients“ 1874.) In alle „malerischen Partien“ der Weltgeschichte führt er seine tragische Muse. Die Formen borgt er sich von

allen Seiten. Nur in der Lyrik begegnet zuweilen ein eigener Ton (wie in dem schönen Gedichte: „Wenn flüchtig wir einander nahten, war deine Rede scheu und karg"); in den größeren Werken aber gehört dem Verfasser nur eins, das wir freilich nicht gering schätzen wollen: die Grundanschauung, die feste Überzeugung von dem langsamen, aber stetigen Fortschritt der Menschheit zur Schönheit, zur Kultur und Harmonie, die begeisterte Freude an diesem viel geschmähten Säkulum und dem, das ihm folgen soll: —

Glorreich herrliches Jahrhundert, das im königlichen Flug
Reigenführend du dahinschwebst vor der Menschheit Siegeszug!
Ja, Vollender du von allem, was wir hoffend nur geahnt,
Dem die Weisen und die Helden jederzeit den Weg gebahnt!

Es war natürlich, daß der Münchner Dichterkreis Epigonen hervorbrachte. Hermann Lingg (1820—1905) von Lindau am Bodensee, Mediziner wie Meißner, ward von Geibel „entdeckt", der die erste Sammlung seiner Gedichte (1853) einführte und sich des schweigsamen, zurückgezogenen Mannes überhaupt eifrig annahm. Was an Linggs Art seiner eigenen am nächsten verwandt war, das ermunterte er, und so schuf er dem Träumer, der gern in dunkler Vorzeit umherschweifte, den Ruf eines Meisters „historischer Lyrik" — worunter man aber nicht verstand, was bei Storm wohl so heißen kann, sondern einfach die epigonenhafte Balladendichtung der Nachahmer Platens und (seltener) Uhlands. Aber diesem eckig gereimten Bilderbuch von Pausanias und Kleonice, Mahomed, Timur und Lepanto, Ines de Castro und Andronikus fehlt es so ganz an Atmosphäre wie der Düsseldorfer Anekdotenmalerei. Doch zeigt die zweite Gedichtsammlung (1868) einen entschiedenen Fortschritt in der Behandlung dieser Stoffe: statt der pompösen Aufreihung öfters eine Auflösung in lyrische Stimmung („Kain", „Niobe", „Mandane"). Und vor allem begegnen hier auch reine lyrische Zustandsbilder von großer Zartheit und Bestimmtheit. Sie fehlen auch nicht in seinem Altersbuch („Schlußrhythmen" 1901).

Nun aber ließ sich Lingg vollends verleiten, ein großes „historisches Epos" zu versuchen: „Die Völkerwanderung" (1866—1868). Es ist für prosaische Perioden mit poetischen Allüren bezeichnend, daß sie die Stoffwahl überschätzen und meinen, die Behandlung eines großen Themas müsse ein großes Werk ergeben; während doch Fontanes „Stine" künstlerisch zehnmal mehr zu bedeuten hat als Jordans sämtliche „Nibelunge". So schätzen wir auch kleine Gedichte Linggs wie „Frühlingsanfang" (ein von ihm mehrfach, freilich nicht mit J. G. Fischers Realismus, aber mit weich gewinnender Stimmung behandeltes Thema) oder „Alte Träume" höher als die mühsame Reimerei der „Völkerwanderung", in deren kalten leeren Stanzen kein wirkliches Leben

sich regt, und deren steife Winkel auf Schritt und Tritt an die Mühe des Baumeisters erinnern.

Auch in Linggs historischen Erzählungen („Byzantinische Novellen" 1881) stört derselbe kühle Ton des historischen Geschichtsbildes. Der Verfasser lebt nicht mit, er sieht nur zu und berichtet. Diese zuschauerhafte Haltung, die alle Intensität des Miterlebens ausschließt, ist von der strengen Objektivität eines C. F. Meyer so weit entfernt wie von der lebendigen Subjektivität eines Gottfried Keller. Weder versetzt sich der Autor in seine Personen und ihre Situtionen hinein, noch springt er als Miterlebender unter sie; er übersetzt nur ihr Erlebnis in seine Verse. Dies ist die Art auch des liebenswürdig verträumten Julius Grosse (1828—1902) aus Erfurt, in dessen geistvoller Charakteristik Carl Busse den ganzen Kreis der Münchener Epigonen anschaulich gemalt hat:

> So stellen sich junge Mädchen ihren Lieblingspoeten vor: das edle griechische Profil, der ideale Blick, die lange Mähne, der sanfte Bart, die Künstlertracht... Betrachtet ein harmloser Mitteleuropäer diese Konterfeis von Geibel, Grosse, Wilbrandt, Schack, Heyse, Hamerling e tutti quanti, so wird er die Leute immer für Maler taxieren und nicht für Dichter. Sie schleppten den Künstler ewig mit dem Schlapphut und der Krawatte herum, fühlten sich fast alle nur in der Malerstadt München wohl und legten Wert darauf, sich schon äußerlich von der misera plebs der Nichtkünstler zu unterscheiden. Sie hatten in ihrer Kleidung und ihrer Dichtung so einen gewissen schwungvollen Faltenwurf, den wir Modernen nicht mehr herauskriegen... Sie hatten ferner eine Unsumme von Talenten. Besonders malten sie alle. Das Land ihrer Sehnsucht war und blieb Italien. Klassische Formstrenge ist der meisten sicheres Merkmal. Sie sind Dichter für den Feiertag; sie dichteten für die deutsche Literatur. Es wird ihnen keiner eine gewisse reservierte Vornehmheit bestreiten, die ihnen auch als Menschen eignete.... Was an ihnen leben blieb und bleibt, ist manch schönes Gedicht. Wenn sie die Bretter beschritten, so griffen sie alle nach Stoffen, die ihrer sanften Vornehmheit nicht lagen. Ein Tiberius war fast Tradition. Ein Nero durfte selten fehlen... Und alles, wie man heut schon ohne Widerspruch behaupten darf, ergebnislos.

Den Grund dieser „Ergebnislosigkeit" findet Busse da, wo auch wir ihn fanden: in der geringen Intensität des Erlebens, in dem „Mangel an keck hervorbrechendem Temperament, an sprungbereiter Leidenschaft, an harter Männlichkeit". Liebenswürdige Lyriker des Herzens, nehmen sie das Leben nicht ernst genug, weil ihnen für all seine Härten und Schärfen das Organ fehlt.

Das letzte Glied dieses Kreises, Lingg und Grosse eng verwandt, wenn auch um ein Jahrzehnt und darüber jünger, ist Martin Greif (1839—1911) aus Speyer — der einzige Bayer in dem eigentlichen Münchener Kreis (denn Kobell gehörte nur persönlich, nicht als Dichter zur Schule Geibels), und auch er nur im politischen Sinne: der bayerische Stamm hat für diese norddeutschkühle Formsicherheit kein Organ, bei ihm schafft die Stimmung sich die Me-

lodie die Worte. — Hermann Frey, wie der Poet eigentlich heißt, brachte zu den anderen Merkmalen der Münchener Jungklassiker noch die freilich modernere Nervosität. Der junge Offizier schied bald (1867) aus dem Heer und machte München zum Ausgangspunkt seiner Reisen. Man hat auch die Bedeutung von Greifs historischen Dramen verkündet, und doch machen uns gerade Greifs „Prinz Eugen" (1880), „Heinrich der Löwe" (1887), „Ludwig der Bayer" (1891) nur zu begreiflich, weshalb Hamerling in der „Literarischen Walpurgisnacht" seines „Homunculus" gerade die „vaterländischen Sänger" in die Gruppe der „schätzbaren Mittelmäßigkeiten" einreiht. Dieser „Prinz Eugen" mit seiner Verherrlichung von des Helden Insubordination bei Zenta nimmt sich schier wie eine Parodie auf den „Prinzen von Homburg" aus. Statt der großartigen Charakterkonflikte hier ein komödienhaftes Intrigenspiel; statt der prächtigen Anschaulichkeit des Großen Kurfürsten und des alten Kottwitz hier die kümmerliche Kunst, die Bösewichter Starhemberg und Schlick durch übermäßigen Gebrauch höfischer Fremdworte zu charakterisieren, bis sie dann in den späteren Akten in aller Stille auch diese erst dick unterstrichene Eigenheit aufgeben.

Auf der Höhe dieser Charakterzeichnung steht die Sprache; bald gewaltsam:

Dies hingeschleudert schob er die Depesche,
Sie keines Blickes auch nur würdigend,
Vom raschen Druck zerknittert in die Tasche,

bald die liebe leibhaftige Prosa, wenn z. B. nach dem glücklichen Anbringen einer historischen Anekdote bemerkt wird:

Es lag ein tiefer Sinn fürwahr darinnen!

Wirkliche Bedeutung hat nur ein Teil, und zwar ein keineswegs umfangreicher Teil seiner **Gedichte** (zuerst 1868, letzte Sammlung 1895). Denn es fehlt auch Greif, wie Grosse nach Heyses Geständnis, an Selbstkritik; wie neben zart empfundenen Klängen die gewöhnlichste Reimerei sich breit macht, hat wieder ein so feiner Kritiker neuerer deutscher Lyrik wie Carl Busse hervorgehoben. Zuweilen läßt gerade seine Nervosität ihn für so zarte Nuancen des Gefühls Worte finden, daß wir bewundert des Ausspruchs von Verlaine gedenken: „la nuance, et tout le reste est littérature", was keine eigene Schattierung hat, das ist — bedrucktes Papier. Dann glücken ihm Strophen wie die:

Meine Heimat liegt im Blauen,
Fern und doch nicht allzuweit,
Und ich hoffe sie zu schauen
Nach dem Traum der Endlichkeit.

Wann der Tag schon im Versinken
Und sein letztes Rot verbleicht,
Will es manchmal mich bedünken,
Daß mein Blick sie schon erreicht.

Aber niemand hat im trivialen Versfall und vor allem in wohlfeilen Reimen mehr gesündigt als Greif. Da hat man sie alle beisammen, Seite für Seite: hienieden und geschieden, hernieder und wieder, still und will, Glück und zurück, und die ganze Familie sein: Pein: allein: ein, und Zeit mit allen Abstraktis: Ewigkeit, Endlichkeit, Vergangenheit; und all die guten lieben Flickworte, die „auch" und „schon" und „her"; und die reimerzwingende Schlußstellung des Zeitworts: „Der lichte Hirt am Stabe voran der Herde zieht", und all die anderen Hilfsmittel einer gequälten Verskunst, die auf Krücken gehen muß, weil ihr nicht Form und Inhalt als eins zuflog. Und so verdirbt er sich mit fürchterlichen Schlußversen („Bis an sein Ende fast") selbst bessere Gedichte. In der Mehrzahl der Balladen aber (ich nenne nur den musterhaft schlechten „Xenophon" und den kaum besseren „Sieger von Torgau") oder den unsäglich trivialen Sinngedichten hat die literarische Reaktion glücklich bis zu Gustav Schwab zurückgeleitet.

Starke Einwirkung der Geibelschen Schule zeigen auch zwei jüngere Dichter, die, als Erzähler neuere Wege einschlagend, als Lyriker stets die Münchener Traube in ihrem Wein durchschmecken ließen.

Hans Hopfen (1835—1904) aus München, ein kräftiges energisches Talent, wurde durch „jenes unschätzbare Teilchen gesundheitbezeugender Roheit" (um einen Ausdruck aus seinem besten Roman anzuwenden) vor der Verweichlichung geschützt, die den Münchener Kreisen nahe lag. Geibel führte den jungen Juristen in die Literatur ein; seine „Gedichte" (gesammelt 1883) schlugen einen wirklich neuen Ton an in ihrer frischen unmittelbaren Männlichkeit. Die prachtvolle Ballade von der Sendlinger Bauernschlacht oder der energische „Trinkspruch", die schlichten Trauergedichte, die frischen Widmungen vor verschiedenen Büchern — das ließ eine Persönlichkeit ahnen, die wirklich das Starke mit dem Zarten zu vereinigen wußte. Der Roman „Verdorben zu Paris" (1867) machte ihn gleich berühmt: ein der Genialität nicht entbehrendes Virtuosenstück mit unerträglich brutalem Ausgang, in dem er seinen Pariser Aufenthalt (1863) zu lebendiger, aber nirgends vordringlicher Milieu-Schilderung benutzte. Die nächsten Bücher („Der graue Freund" 1874, „Juschu" 1875) zeigten immer noch den famosen Erzähler: burschikos vorgetragen, mit gesuchten Stillosigkeiten, aber die Gestalten packend hingeworfen, die Fabel spannend durchgeführt. Noch in dem „Alten Praktikanten" (1878) und allenfalls den „Bayerischen Dorfgeschichten"

(1878) hielt er sich auf dieser relativen Höhe. Dann ging es rasch bergab.

Als ein jüngerer Nachfolger des Münchener Kreises erscheint auch der liebenswürdige Hans Hoffmann (geb. 1848 in Stettin, gest. 1909); vor allem erinnert seine Neigung, heiter didaktische Geschichten auf dem Schema des Chiasmus aufzubauen, und seine behagliche Freude an allerlei kuriosen Requisiten und Einzelzügen an W. H. Riehl. Die älteren Novellen zeigen eine Kraft („Der Hexenprediger“ 1883) und eine Phantasie („Im Lande der Phäaken“ 1884, „Neue Korfugeschichten“ 1887), wie sie ihm später nicht mehr zu Gebote standen; die historische Novelle der Scheffel, Riehl, C. F. Meyer hat in ihm ohne Frage den begabtesten Fortsetzer gefunden. Im Roman versuchte auch er, wie so viele oder eigentlich alle echten Novellendichter, sich ohne großen Erfolg („Der eiserne Rittmeister“ 1890); es entstand eben doch nur eine gedehnte Novelle, gedehnt vor allem durch lange, wenn auch oft recht geistreiche Auseinandersetzungen über Pflicht und Neigung. Dann kehrte er zur Heimatsnovelle zurück und schrieb mit flotter Hand pommersche Novellen, in denen ein kräftiger Humor durch oft überflüssig tragische Schlüsse geschädigt wurde („Das Gymnasium zu Stolpenburg“ 1891). Als ein Epigone der Heyseschen Zeit verriet er sich auch im vaterländisch-historischen Roman („Wider den Kurfürsten“ 1894) und im Märchen („Bozener Märchen und Mären“ 1896). Er teilt aber freilich mit jener Zeit auch das Beste: die innere Poesie, das Bedürfnis nach Schönheit. Deshalb mischt er so gern und so liebenswürdig deutsche Innigkeit mit südländischer Anmut, deshalb sucht er so gern die Grenzgebiete deutscher und italienischer Zunge auf; deshalb beschwört er gern Dichtergestalten von verwandtem Temperament, Walter von der Vogelweide, Goethe, Heine. Reizende Sätze gelingen seinem graziösen Stil: „So drangen die Herzen schon leise ineinander, wie zwei junge Bäumchen bei ruhigem Windhauch mit den äußersten Zweigspitzen und Blättern sich sanft berühren und vermischen.“ Doch die Macht, die noch im „Hexenprediger“ Stürme der Seele aufwühlte, ist jetzt gewichen. Nur einige satirische Verse aus der Schulpraxis („Vom Lebenswege“ 1892) mit ihrer kräftigen Erfassung der Wirklichkeit fallen aus der Münchener Tradition heraus; und mehr noch der moderne Individualismus eines Schlußbekenntnisses zu „frischen Seelen und eigenen Geistern, die stramm ihre freien Wege schreiten: sagen wir kurz, Persönlichkeiten“.

Es war natürlich, daß die Reaktion gegen Herwegh und seine Genossen nicht auf ästhetische Fragen beschränkt blieb. Auch die politischen und religiösen Gegner seiner Richtung mußten in der Literatur Wortführer finden. Natürlich ist es aber auch und wird sich deshalb in solchen Fällen immer

wiederholen, daß im radikalen Lager mehr Talent zu finden ist, als im gemäßigten und konservativen. Das Unbedingte, das Neue, Verheißende wird für künstlerische Gemüter immer eine stärkere Anziehungskraft ausüben als alles, was schon vorhanden ist und was deshalb notwendig auch Einschränkungen, Zeichen von Veraltung, Erinnerungen an enttäuschte Hoffnungen mit sich führt.

Die beiden frommen Lyriker Julius Sturm (1816—1896) und Leberecht Dreves (1817—1870) stehen an Talent hinter den Kreuzesstürmern Sallet und Herwegh weit zurück. Julius Sturm aus Köstritz verrät in seinen Gedichten voll aufrichtiger Empfindungen nirgends, daß er (1841—1843) in Heilbronn in freundschaftlichem Verkehr mit Kerner und Lenau lebte: so ganz unoriginell, so schwächlich im Ton, so selten von einem kräftigeren Herzschlag durchdrungen, ziehen seine Lieder in langer, frommer Monotonie dahin — eine endlose Prozession, in der wir kaum einen Charakterkopf erblicken. Interessanter ist der Konvertit Leberecht Dreves aus Hamburg, Blüchers Patenkind und als Dichter (1849) von Eichendorff aus der Taufe gehoben. Wie Schack kam er vom Rechtsstudium zur vielseitigen Lektüre und zur Übersetzung fremder Poesie, besonders altchristlicher Hymnen. Früh veröffentlichte er Gedichte; neben dem Einfluß Eichendorffs zeigen sie Reminiszenzen aus anderen Dichtern, Goethe, Stolberg, Heine, gegen die er sich nie genügend gewahrt hat („Warte nur, wie balde senkst dein müdes Haupt auch du". „Sohn, hier hast du meine Wehr"). Eine innere Verwandtschaft zog ihn, den romantischen Träumer, zur katholischen Kirche, in die er 1845 eintrat. Er hat dann vorzugsweise geistliche Gedichte verfaßt. Dreves ist der typische Vertreter äußerlicher Virtuosität. Wie in einer Dorfkirche das Madonnenbild mit Goldschaum und Silberflittern behängt wird, so überdeckt er seine unselbständigen Gedanken mit klirrendem Reimspiel:

Auf den Bergen die Burgen,
Im Tale die Saale,
Im Städtchen die Mädchen —
Einst alles wie heut;

oder mit der neu auftauchenden Alliteration, die Richard Wagner und Wilhelm Jordan in die Mode bringen sollten:

Weich wehend wie westliche Winde,
Sanft säuselnd wie Schilfrohr im See,
Labt Liebe und lächelt noch linde,
Wenn Wonne sich wandelt in Weh..

Dies jeden poetischen Gedanken übertäubende Reimgeplätscher bedeutet für die Lyrik, was für das Drama die leere „schöne Diktion": ein betrügerisch

auf die kahle Wand geklebter Stuck, der beim ersten Windeshauch abfällt und die kahle Mauer sehen läßt. Nur wo sich Dreves einmal entschließt schlicht zu sein, wie in wenigen Trauer- und Andachtliedern, da erhebt er sich über den Dilettantismus dieser äußerlichen Ornamentation.

Ungleich selbständiger sind zwei Schriftstellerinnen, die den Roman zum konservativen Kampfmittel gegen das revolutionäre Lied machen. Zwar die anonyme Verfasserin des berühmten Zeitromans „Eritis sicut Deus" (1854) knüpfte an jungdeutsche Tendenzpolitik an, als sie sich in wilden Empfindungen über die entsittlichende Wirkung des Subjektivismus erging und dabei das traurige Eheleben des Ästhetikers Vischer zum Stamm der Geschichte machte. Aber Marie v. Nathusius (1817—1857) zeigte einer Zeit, für die die Psychologie eine unbekannte Gegend wurde, mit seltener Kraft ihr Talent der Menschenbeobachtung. Die Tochter eines magdeburgischen Geistlichen, begleitete sie ihren Vater auf Visitationsreisen und prägte sich Leben und Art des Landadels und der Dorfbewohner ein. 1840 verlobte sie sich mit Philipp Nathusius, dem Sohn eines großen Fabrikherrn, dem „Ilius Pamphilius" der Bettina, der nach der Revolution die Leitung des in seiner Art ganz vortrefflichen konservativen Agitationsorgans „Volksblatt für Stadt und Land" übernahm. Für dies steuerte sie Kindergeschichten und Märchen bei, dann Erzählungen für junge Mädchen, und als eine solche war auch das „Tagebuch eines armen Fräuleins" (1853) gedacht. Es ist ein Roman von größter Zartheit, in der Schilderung der inneren Kämpfe zwischen Stolz und Demut so wahr, in der Darstellung des allmählichen Erwachens der Liebe in einem verschüchterten Mädchenherzen so fein, in der Vorführung der Nebenfiguren (trotz ziemlich starker Schattierung des „Bösen") so künstlerisch abgerundet! Ihre berühmte Altersgenossin Luise von François hat wohl größere Werke geschaffen, aber keines, das so wie dies fleckenlos wäre.

Die Tapferkeit, die unbeirrt gegen den Strom der Zeit schwimmen läßt, teilt mit der Dichterin unter den Dichtern fast nur einer; aber auch bei ihm verhinderte vielleicht nur ein früher Tod jenen Bruch in der Entwickelung, den die Dreves und Redwitz zeigen. Es ist üblich, von Moritz Graf v. Strachwitz (1822—1847) im Ton einer gewissen mitleidigen Anerkennung zu sprechen. Goedeke meint, Strachwitz habe wohl für Balladen eine glückliche Hand gehabt, in Liedern aber habe er sich immer vergriffen; und selbst sein alter Freund Fontane erklärt, er sei von seiner Bewunderung Strachwitzens fast ganz zurückgekommen. Nun, ein großer Dichter war Strachwitz sicher nicht; aber ich zweifle, ob man auch nur Freiligrath so benennen kann. Und soll durchaus gemessen werden, so bin ich geneigt, seine ursprüngliche Begabung höher zu schätzen als die Geibels. Man darf nur nicht vergessen, daß

Strachwitz starb, bevor er seine „Juniuslieder“ schreiben konnte! Er nannte seine erste Sammlung „Lieder eines Erwachenden“ (1842); der Zwanzigjährige blickt hier wirklich eben erst in den Tag hinein. Er war einer der vornehmsten Adelsfamilien Schlesiens entsprossen (geb. 13. März 1822 zu Peterwitz bei Frankenstein), hatte in Breslau und Berlin Jura studiert, in der Hauptstadt aber vor allem im „Tunnel“, der berühmten Dichtergesellschaft, Gedichte angehört und vorgelesen. Fontane, Kugler, Heyse, besonders aber als Hauptperson des Kreises Scherenberg umgaben ihn hier; das kurze epische Gedicht ward in erster Linie gepflegt, und Strachwitz erntete mit seinen Balladen reichen Beifall. Nach der Heimkehr besuchte ihn (1844) Geibel auf seinem Gut und gab ihm gewissermaßen Privatunterricht in der Dichtkunst, ohne daß sie zu großer Intimität hätten gelangen können. Auf einer Reise nach Italien erkrankte Strachwitz in Venedig und starb auf der Heimreise (11. Dezember 1847) in Wien. Aus seinem Nachlaß wurden „Neue Gedichte“ (1847) herausgegeben, dann (1850) eine Gesamtausgabe, die sein Landsmann und Schulfreund Karl Weinhold mit einer vortrefflichen Einleitung versah.

In der Grundstimmung berührt sich Strachwitz mit Geibel. Auch ihm ist die Poesie eine priesterliche Kunst und eine patriotische; in der Verehrung Platens begegnen sie sich wie in der Sehnsucht nach einem starken Deutschland. Auch ihre politischen Stellungen sind mindestens eng benachbart. „Strachwitz war ein freisinniger Aristokrat,“ sagt Weinhold, „der den deutschen Staat wollte, unabhängig vom Auslande, namentlich von Rußland, stark und einflußreich wie unter den kräftigsten der alten Frankenkaiser, und innerlich fest, gegen die Aufwiegler gerüstet durch Vertrauen zwischen Volk und Regierung.“ Wenn wir ihn dennoch nicht neben Geibel, sondern in die vorderste Reihe der antirevolutionären Dichter gestellt haben, so geschah es deshalb, weil die Feindschaft gegen den eigentlichen Träger der Revolution, das liberale Bürgertum, die Grundnote seiner Poesie ist. Hier ist Strachwitz der echte Erbe der Romantik. Glühend haßt er die Mittelmäßigkeit, den „Tod des freien Mutes in Rat und Tat, in Fried' und Streit“, und er sieht sie verkörpert in dem „Ellenkrämertum“. Nach einer Tat verlangt er glühend, daß endlich der Degen Flammen sprühe; denn nur durch Blut und Eisen, durch „deutsche Hiebe“ kann Germania, das von ihm herrlich gepriesene „Land des Rechtes, Land des Lichtes, Land des Schwertes und Gedichtes“ errettet werden, errettet von all den Gefahren: dem Tartarenzar, den Pfaffen, den Marats. Fast möchte er zuweilen verzweifeln, und die Angst um Deutschlands Zukunft hat nie reineren, volleren Klang gefunden als in dem prachtvollen Gedicht „Der Himmel ist blau“ — dem schönsten Lied aus Herweghs Schule; denn von Herweghs Kunst der Strophenteilung und des Refrains hat der junge Poet so gut

wie von Platen gelernt, während sich Freiligraths Einfluß nur gelegentlich (wie in der prachtvollen „Jagd des Moguls") spüren läßt, Lenau, Anastasius Grün, Sallet bewundert, aber nicht nachgeahmt wurden. Mit diesen liberalen Dichtern verband unsern romantischen Aristokraten vor allem der Haß gegen die Kleinlichkeit der Gegenwart. Und jene Augenblicke der Verzagtheit waren doch Ausnahmen; im Grunde der Seele stand die Überzeugung von Deutschlands großer Zukunft fest, von der Befreiung durch die Tat, und als einer der ersten (dem dann besonders J. G. Fischer in einem oft zitierten Gedicht folgte) hat er den großen Einiger des Vaterlandes prophezeit:

So kommt es, ihr Männer des ewigen Nein,
So kommt's, ihr Tyrannenvertreiber:
Es wird eine Zeit der Helden sein
Nach der Zeit der Schreier und Schreiber.
Bis dahin webt mit Fleiß und List
Eure Schlingen ineinander;
Wenn der gordische Knoten fertig ist,
Schickt Gott den Alexander!

Hier haben wir den ganzen Strachwitz: den ritterlichen Feind der Schreier und Schreiber, der tapfer für das Recht des Zweikampfes und jeder kühnen Tat eintritt, den Patrioten, den Kämpfer.

Diese Lust an der tapfern Tat ist es auch, die seinen Balladen ihre außerordentliche Kraft gibt. Die Geibels nehmen sich daneben gar bläßlich aus, und Strachwitz könnte bei seiner Herausforderung der „Zarten" wohl auch an die mißglückte Freundschaft mit Geibel gedacht haben. Der Stiefbruder Sallets hatte ihm die von diesem unternommene Übersetzung der altenglischen Balladensammlung des Bischofs Percy verschafft, und hier vor allem hat Strachwitz den starken Schwertschlag seiner Heldenlieder gelernt, den bei der Nachahmung der gleichen Vorbilder Fontane selten, Geibel nie erreicht hat. Das macht: ihn freut an der Ballade nicht das Erzählen, sondern das Miterleben. Gleich ist er mitten drin im Kampf, schlägt mit Douglas auf das „Heidengesicht" oder reißt das Tuch von der Wunde: „Nun grüße dich Gott, Frau Minne". „Es ist im Gange des Strachwitzischen Verses ein eigentümlicher Schwung", sagt Weinhold: es ist der Schwung einer stürmischen Seele, die in jedes Wort ihr ganzes Verlangen legt.

Rasch und stürmisch rollen auch seine Verse „mit mehr als deutscher Schnelle" einher und schöpfen in kurzen Zwischenversen Luft von der atemlosen Hast, wie in dem wunderschönen Gedicht „Die Rose im Meer"; und unwillkürlich teilt sich uns ihr Rhythmus mit, wie er es selbst in einem Liebeslied schildert:

Im Takte wogt dein schönes Haupt,
Dein Herz hört stille zu —

Und ehrlich, gerade bekennt er auch seine Sünden, wie in dem ernsten Gedicht „Böses Gewissen", seine Schwächen, wie in jenem „Wie gerne dir zu Füßen". Ganz wie er ist, tritt er vor uns hin: ein zum Leben Erwachter, zum Kampf und zum Genuß des Lebens. Wie viel näher tritt uns diese warmherzige Jugendlichkeit als die kalte „reife Kunst" der Schack und Bodenstedt! Wir wiegen uns mit seinen Terzinen aus Venedig in der Gondel, träumen mit dem todkranken Dichter, der sich, in die Kissen zurückgelehnt, sonnt, und fühlen ihm seinen Haß gegen Schreiber und Krämer und Eisenbahn nach. Er war ein Liebling der Frauen; er sollte auch ein Liebling unserer Jugend sein!

Mit Strachwitz war Heinrich v. Mühler (1813—1874) aus Brieg eng befreundet, der im „Tunnel" seine bekannte, aber viel zu pompöse Ballade „Zu Quedlinburg im Dome" vorgelesen haben mag, gerechteren Ruhm aber mit einem der vortrefflichsten Studentenlieder geerntet hat, die wir besitzen: „Grad' aus dem Wirtshaus nun komm' ich heraus". Als der fleißige und wohlwollende Beamte der frömmste und orthodoxeste Kultusminister geworden war, den Preußen seit lange besessen hatte, haben seine Gegner ihm dies lustige Lied oft vorgehalten, so in einer wirksamen Flugschrift („Ein Kultusminister, der seinen Beruf verfehlt hat", 1872) der fortschrittliche Abgeordnete Parisius.

Während sich so der politische Kampf in der Dichtung abspiegelte und der aristokratische „Graf" durch seine Parteinahme sich die Popularität verscherzte, die unbedeutendere Demokratendichter ernteten, ging von den Tagesfragen fast unbewegt eine ernste und große Frauenseele stolz ihre einsamen Wege. Vielfach zwar berührt sich in ihrer Auffassung der Zeit Betty Paoli (1815—1894) mit Strachwitz. Auch sie hat die Utilitarier gescholten; sie hat ihre Balladen aus dem Lager der Vendée und der Jacobiten geholt in einer Zeit, da die Legitimität so unpopulär war wie möglich. Aber sie hat auch ihre eigene Zeit geliebt:

> Ich bin ihr Kind und nicht ihr Richter!
> In meinen Adern wallt ihr Blut —

und um ihrer Humanität willen hat sie die „vielgeschmähte Gegenwart" als echt christlich gepriesen. Denn sie stand wirklich über den Parteien; Alt und Neu verschwanden ihr vor dem Ewigen, und die eine große Lehre „von des Entsagens herber Seligkeit" schien ihr für jede Zeit und für jeden Tag die einzige ewig gültige Forderung. Sie hat Annette von Droste als ihre Meisterin besungen, und sie durfte es, denn als die große Dichterin starb, war Betty Paoli ihre einzige Erbin; wie ihr wieder mit vollem Recht Marie von Ebner-Eschenbach die Grabrede hielt und nur sie. Wo aber die fromme Tochter Westfalens ihre Zweifel mit dem leidenschaftlichen Willen zu glauben niederge-

kämpft hatte, da stand der Sprößling anderer Zeiten und anderer Verhältnisse wehrlos dem Zweifel gegenüber. Sie suchte und fand dann eine Versöhnung in dem christlichen Pantheismus des Angelus Silesius.

Elisabeth Glück, wie ihr eigentlicher Name war, ist (30. Dezember 1815) in Wien geboren; von der berühmten „leichten Art" der Wiener hat wohl aber niemand weniger besessen als sie. Dingelstedt gehörte in das „Capua der Geister"; sie schien dahin verbannt, so liebevoll auch Wien sie immer umhegt hat. Sie hat dort im Hause einer treuen Freundin gefunden „was wohl die Erfüllung des Traumes eines jeden Schaffenden ist: alle Annehmlichkeiten, alles Behagen des Familienlebens ohne eine seiner Verpflichtungen". Von Liebe und Ehrfurcht umgeben hat hier in voller Geisteskraft, wenn auch körperlich gelähmt, die Dichterin fast das achtzigste Jahr erreicht (gest. 5. Juli 1894), ganz dem Leben und dem Schaffen hingegeben, unermüdlich im Genuß ihrer Lieblingsbücher (bei ihr gehörte noch Schiller dazu, der sonst „unmodern" zu werden begann) und versunken in die Betrachtung des Weltlaufs.

Betty Paoli ist stark didaktisch, wie Geibel, wie Freytag, und doch aus anderer Wurzel. Eine schwere Erfahrung fiel in ihr Leben noch nach der Verarmung ihrer Mutter und deren Folgen — Erfahrungen beides, die sie mit der edlen Dichterin der „Letzten Reckenburgerin" teilte. Sie durchlebte eine tiefe leidenschaftliche Liebe — und fand, daß der Mann ihrer Wahl nicht stark genug war für so viel Liebe. Dies Problem der geringeren Liebesfähigkeit des männlichen Geschlechts bildet nicht nur, wie R. M. Werner gezeigt hat, das Grundmotiv fast all ihrer Novellen („Die Welt und mein Auge" 1844), sondern es erschuf ihre Eigenart auch in den viel bedeutenderen Gedichten. Als die erste Sammlung (1841) erschien, erregte sie in Wien große Begeisterung, die freilich auf die Heimat der Dichterin beschränkt blieb; eine Dame der „hohen Gesellschaft" rief der jungen Marie von Ebner-Eschenbach zu, diese Gedichte dürfe man nur kniend lesen. Mindestens wird damit gut ausgedrückt, welches Gefühl schon das erste Auftreten der Dichterin einflößte: Ehrfurcht. Hier schon ist eine starke, herrschgewaltige Persönlichkeit zu erkennen, die sich ganz bezwingt, die sich völlig unterwirft, sich einem Gefühl hingibt, stark und wahr. Und hier liegt ihre Stärke: in der Intensität des geistigen Erlebnisses, in der Ehrlichkeit der Wiedergabe. Weit bleiben dahinter die Balladen zurück. Ihr gehörte der „Aufschrei" des leidenschaftlichen Herzens, ihr das rückhaltslose Geständnis der „Briefe an einen Verstorbenen", ihr der starke Kampf mit der eigenen Seele im „Tagebuch". Groß und einfach durfte sie sagen:

> Ich bin nichts weiter als ein Herz,
> Das viel gelebt und viel gelitten,

und ihre Grabschrift durfte bekennen, daß die Wahrheit ihrer Seele Odem und daß getreu bis an den Tod sie war.

Und mit der großartigen Wahrheitsliebe dieser Frau vergleiche man nun die Dichtung des Mannes, der einen Augenblick lang im konservativen Lager als Prophet der Wahrheit galt, der der gefeierte Vorkämpfer des Christentums hieß!

Oskar von Redwitz (1823—1891), ein Jurist aus altem katholischen Adelsgeschlecht, ließ auf der Grenze von Revolution und Reaktion (1849) seine „Amaranth" erscheinen. Man jauchzte dem Sänger frommer Minne zu; die Auflagen jagten sich; der Dichter erhielt (1851) eine Berufung als Professor der Ästhetik und Literaturgeschichte nach Wien — Wilhelm Scherers spätere Stellung sollte einer jener nur durch wissenschaftlichen Dilettantismus legitimierten Dichter erhalten, die damals Lehrstühle als Pfründen erlangten, wie Geibel und Bodenstedt sie bekamen, Sallet und Klaus Groth sie erhofften. Aber Redwitz kehrte bald aus der Verpflichtung zu einem festen Beruf in seinen behaglichen Dilettantismus zurück und dichtete Dramen im melodischen Stil („Thomas Morus" 1856, „Philippine Welser" 1859) auf seinen Gütern und (seit 1861) in der Dichterhauptstadt München. Dort kam er zu hohen Ehren und ward auch in den bayerischen Landtag gewählt — als liberales Mitglied. Das neue Deutsche Reich begrüßte er (1871) mit ehrlichem Enthusiasmus, denn für das Kaiserreich hatte auch der Autor der „Amaranth" schon geschwärmt. Überhaupt ist an der Redlichkeit des fränkischen Edelmanns nicht zu zweifeln; er war nur eben Dilettant auch in seinen Überzeugungen. Aufsehen erregte dann noch einmal „Odilo" (1878), das die Erziehung eines katholischen Deutschen der neuesten Zeit vom Mönch zum freisinnigen Arzt schildert und um dieser Tendenz willen einen Beifall fand, den das Buch als Kunstwerk nicht verdiente. Für die Literaturgeschichte ist und bleibt Redwitz nur der Verfasser von „Amaranth", denn nur dies Versepos ist eine charakteristische Erscheinung; die Dramen und Romane gehen in der Masse ihrer Geschwister spurlos verloren.

Um so charakteristischer ist freilich „Amaranth" — und der Erfolg des Buches. Ein tugendhafter Musterjüngling aus dem Mittelalter, wo es am „deutschesten" ist, läßt sich einen Augenblick von der gleißenden Schlange voll welscher Tücke, Ghismonda, umgarnen. Aber nachdem er sie auf die Probe gestellt hat, bestraft er sie in brutalster Weise und kehrt zu Amaranth, dem unscheinbaren Edelstein von deutscher Art, zurück. Die Charakterzeichnung ist im Stil Fouqués, doch ohne dessen versöhnende Naivetät. Jung Walther renommiert mit Tapferkeit und Stärke und sagt dann mit herzgewinnender Freude an der eigenen Unschuld: „Ich bin ein ehrlich deutsches Blut"; und die

zarte Jungfrau Amaranth stellt in süßlichen Liedern Betrachtungen über Mutterliebe und Erziehung an...

„Amaranthen" ward mit Recht ein Spottwort für fade Sentimentalität. Aber dies Produkt reinster Backfischpoesie hat uns all jene erschreckliche Malerei eingebracht oder doch angekündigt, mit der die „Meister" Sichel und Seifert und wie sie alle heißen das „Heim schmücken": minnigliche Maidlein, an einen Baumstamm gelehnt, sehnen sich mit tellergroßen Augen nach „ihm", oder sinnige Jungfrauen vergehen schmachtend in „seinen" Armen.

So stand dicht neben der Roheit, zu der die revolutionäre Lyrik zumal nach Fehlschlag der Revolution nur zu oft heruntersank, die unerträglichste Empfindelei. Sie standen sich auch in den Versuchen, die Weltanschauung der Zeit zu formulieren Aug in Aug gegenüber. Auf der einen Seite ein grober Materialismus, der Feuerbachs romantische Vergötterung des Menschlich-Allzumenschlichen in die renommistische Formel umsetzte, der Gedanke sei nur eine Sekretion des Gehirns wie — andere Körperteile andere Sekretionen absonderten; auf der andern ein zierlicher Idealismus, der das Universum mit Milliarden kleiner Porzellanseelchen anfüllte. Dort eine überstarke, auf das große Publikum berechnete Agitatorensprache; hier eine überfeine, den „Auserwählten" schmeichelnde Salonrede — so nehmen sich nebeneinander die typischen Vertreter der Philosophie jener Tage aus, beides Söhne des gleichen kinderreichen Jahres 1817: Karl Vogt und Hermann Lotze (1817—1881).

Für die Stimmung der Gebildeten um 1860 ist Lotzes „Mikrokosmus" (1856—1864) ein unschätzbares Dokument, mag auch die unmittelbare Wirkung dieses philosophisch-religiösen Laienevangeliums gering gewesen sein. Lotze faßt im Sinne der alten Scholastiker den Menschen als verkleinertes Spiegelbild, als Modell der großen Welt auf; zugleich aber deutet der Name auf den Ehrgeiz, dem „Kosmos" Humboldts ein Gegenstück zu geben, seiner Beschreibung der äußeren Welt eine solche der inneren Welt zur Seite zu stellen. Nun kann nichts bezeichnender sein als der Gegensatz dieser beiden Werke. Der Naturforscher wollte überall Philosoph sein; der Philosoph will jetzt nur als Naturforscher erscheinen. Skeptisch lehnt er Erklärungen ab, die bisher unbestritten galten, um die Unerforschlichkeit der letzten Gründe nachdrücklich zu betonen. Selbst die stete Folge von Ursache und Wirkung sei nicht „notwendig", sondern in jedem Einzelfall nur durch Gottes Willen vermittelt. Die möglichst klare und vollständige Beschreibung aller wirklicher Beobachtung fähigen Phänomene erscheint ihm (wie später dem großen Physiker Kirchhoff in seiner berühmten Definition der Aufgabe seiner Wissenschaft) als das Höchste, was wir erreichen können. Aber „die leuchtende und tönende Pracht der Sinnlichkeit" ist ihm auch nicht mehr Symbol, sondern im Gegenteil End-

zweck der Schöpfung, und jenes andere, worin wir in befangener Täuschung erst das wahre Wesen der Dinge suchen, ist nichts als der Apparat, auf dem die allein wertvolle Wirklichkeit dieser schönen Erscheinung beruht.

Man bedenke wohl, was dies Eingeständnis bedeutet! Vielleicht zum erstenmal, seit Philosophen die Welt als ein Ganzes zu begreifen versuchten, wird die sichtbare Fülle der Erscheinungen selbst, wird das, was Goethe „die Natur" nannte, in einem philosophischen System als letzter Zweck der Schöpfung anerkannt. Der künstlerische Wille Gottes, eine bunte Welt zu schaffen, wird zum Grundgedanken aller Existenz gemacht — nicht mehr teleologisch-pädagogische Absichten eines Erziehers der Menschheit, aber auch nicht mehr blinder Zufall der Elemente. Jene mächtige Freude an der Wirklichkeit, deren Aufsteigen wir beobachteten, hat es endlich auch zu philosophischer Anerkennung gebracht; jener feine Epikureismus des Kunstgenusses, des Sammelns und Übersetzens, der die ganze Zeit erfüllt, feiert in der möglichst vollständigen Beschreibung der wunderbaren Phänomene dieser Welt seinen höchsten Triumph. Sauber und zierlich bildet der Philosoph in sorgfältigen Modellen und Präparaten die Formen des Lebens, die Sitten, die Kunstanschauungen, die Körperteile in ihren gegenseitigen Beziehungen nach und stellt sie triumphierend vor uns hin; freilich, der ungeheuere Prozeß der Weltgeschichte so niedlich dargestellt, befremdet kaum minder als eine allzu elegante Ballade aus der Schule Geibels. — Auch die Befreundung mit der Gegenwart fehlt nicht, die gegenüber dem seit lange hergebrachten und noch fortdauernden Verketzern der „Jetztzeit" (welches gräßliche Wort um jene Zeit, 1844, Johannes Scherr in die Mode gebracht zu haben scheint) ihr Recht wahrt. Worin die „Schönheit" der Neuzeit besteht, hat Lotzes feiner Sinn wohl zuerst angedeutet:

> Gegenüber der Umständlichkeit und dem Ungeschick unzähliger früherer Lebenseinrichtungen, welche Vorliebe für die Eleganz der kürzesten Auflösung jeder Schwierigkeit! in dem Bau der Maschinen welche knappe, saubere Einfachheit, wie große Effekte durch geistreiche Kombination weniger Mittel! Auch darin ist unzweifelhaft Schönheit, und auch an dem nicht mehr antik drapierten, nicht mehr träumerisch langgelockten, sondern kurzgeschorenen, kurz angebundenen Geist der Gegenwart kann man sich herzlich erfreuen und ihm wünschen, daß er aus diesem kleinen Keime einen großen Baum originaler Lebensschönheit aufziehen möge.

Elftes Kapitel:
Die Wiedereroberung der Geschichte

Während so skeptische Philosophie, Mystik und — Gesinnungslosigkeit über und unter den feindlichen Parteien ihre Stellung nahmen, arbeiteten langsam, aber sicher Geschichte, Vorurteilslosigkeit und Friedensliebe daran, eine Versöhnung der Gegensätze auf dem Boden gemeinschaftlicher Voraussetzungen zu ermöglichen.

Zu der Natur hatte die deutsche Dichtung ein gesundes Verhältnis nie ganz einbüßen können, mochte auch von einem literarischen Romantiker wie Arnim Goethe meinen, er scheine die Natur nur aus der Überlieferung zu kennen, mochte auch für die kleineren Schüler Walter Scotts die „schöne Natur“ ein Kulissenhaus voll gemalter Dekorationen werden. Aber zu der andern großen Grundkraft und Schatzkammer aller Poesie, der Geschichte, hatte schon Goethe keineswegs gleich innige Beziehungen; für Schiller war sie, wie für Lessing, wesentlich ein Repertorium merkwürdiger Fälle; für Stifter war sie eine störende, möglichst zu ignorierende Tatsache, und für Mörike existierte sie gar nicht. Die Wissenschaft mußte erst den großen Vorgängen des menschlichen Gemeinschaftslebens ihre volle Würde wiedererobern.

Als die Romantik der „Genialen“ und der Rationalismus der „Philister“ in unversöhnlichen Krieg geraten waren, da gelang es der historischen Schule, aus beiden Lagern die besten Elemente zu neuer Arbeit zu vereinigen. Wohl ging der geschichtliche Sinn der Savigny und Grimm aus romantischen Ideen hervor — seine Erfolge aber verdankte er jener ruhigen, sicheren Einzelarbeit, die die Schlegel und Brentano folgerichtig als philiströs verspotteten. Das Schauspiel wiederholte sich jetzt. Die großen Historiker, die auf Ranke folgten, hatten wohl von dem konservativen, im Grunde seiner Seele durchaus antiromantischen Altmeister Methode und Exaktheit gelernt — der Geist aber, in dem sie die Werkzeuge verwandten, kam ihnen aus dem liberalen Lager zu, und die romantischen Ideen, die jetzt dort wirksam waren, hatten ihren guten Anteil an ihrer Stoffwahl wie an ihrer Tendenz. Es ist die Epoche der „politischen Historiker“, die jetzt die Zeit der strengen „Objektivität“ ablöst. Schüler Rankes, direkt oder indirekt, ist jeder deutsche Historiker seit Ranke — Curtius etwa ausgenommen; aber daneben hat auf die „politischer Historiker“ fast durchweg Dahlmann eingewirkt, das Orakel der Paulskirche, der Mann, dem die Geschichte vor allem Führerin zum politischen Lernen, Wegweiserin der politischen Entwickelung war.

Vorläufer der neuen Epoche war Johann Gustav Droysen (1808—1884)

aus Treptow, der letzte von Ranke völlig unabhängige deutsche Historiker. Er war noch ganz aus den Bildungsinteressen der Zeit Niebuhrs und Dahlmanns hervorgegangen. Seine Geschichtsauffassung beruhte auf dem großen Grundsatz: „Die Geschichte hat sich nur mit dem Lebendigen zu befassen." Lebendig, fortwirkend war ihm die Poesie des Aristophanes, die er unvergleichbar verdeutscht hat; lebendig war ihm die Politik Alexanders des Großen wie die preußische Politik. Nichts Menschliches war diesem umfassenden Geist fremd — wenn es ihm „lebendig" schien; lebendig aber wurde ihm die Geschichte durch die großartige Kontinuität der politischen Entwickelung. In diesem Sinne war schon er durchaus „politischer Historiker"; und wenn er anläßlich seiner Biographie Yorks (1851), eines der prächtigsten historischen Lesewerke, die wir besitzen, mit dem alten Kantianer v. Schoen, dem liberalen ostpreußischen Oberpräsidenten und Gehilfen Steins, korrespondierte, so fühlte der alte Herr in Droysens starker Betonung nationaler Elemente ganz richtig einen scharfen Gegensatz zu der bisherigen Behandlung der „Staatsgeschichte" heraus. Aber Droysen, obgleich auch als aktiver Politiker tätig, verwahrte sich doch noch gegen eine direkte Nutzanwendung der Geschichtschreibung, und wir haben seinen Ärger über die politisch-rhetorische „Geschichte der Girondins" von Lamartine bereits erwähnt. — Neben Heinrich v. Sybel (1817—1895), dem Geschichtschreiber der „Begründung des Deutschen Reiches" (1889—94), einem klugen, aber von Parteigefühlen nicht freien Staatshistoriker, steht Theodor Mommsen (1817—1904) aus Garding in Schleswig mit seiner monumentalen „Römischen Geschichte" (1854f.), der so unvergleichlich in den Charakteren und den Verhältnissen die dauernden Elemente von den nur historisch bedingten zu trennen weiß, der formgewaltige Meister der psychologischen Schilderung. Niemand hat so umfassend wie er alle Geistesäußerungen einer Nation für die Beurteilung ihrer historischen Eigenart beherrscht, Sprache und Feldmeßkunst, Münzen und Mythologie, Rechtswesen und Personalnotizen so unbedingt zu seiner Verfügung gehabt. Dabei ist diesem Geist selbstverständlich, in allen großen Geistesregungen auch der Gegenwart zu leben; er ist so natürlich aktiver Politiker, wie er ein vollendeter Goethekenner ist, und daß er auch gedichtet hat („Liederbuch dreier Freunde", mit seinem Bruder Tycho und mit Theodor Storm, 1843), ließe sich voraussetzen, wenn wir es nicht wüßten. Ein Stil von großartiger Eigenart, dessen Subjektivität freilich von Rankes Objektivität weit absteht, führt ihn weiter in die nicht allzu große Zahl der originellen Sprachgebieter, über die die deutsche Prosa verfügt. Würdig folgt ihm der Mann, der Rankes Nachfolger in Berlin hätte werden sollen: Jakob Burckhardt (1818—1897) aus Basel, auch er ein Gelehrter, der die staunenswerteste Vielseitigkeit mit unübertrefflicher Gründlichkeit zu

vereinen wußte, auch er eine geborene Forschernatur, die die stärksten Impulse aus der Dichterseele zog, aus dem Bedürfnis, große Epochen und Momente in der ganzen unerschöpflichen Fülle ihrer Wirklichkeit nachzuerleben. So schenkte er uns die „Kultur der Renaissance in Italien" (1860), ein Werk, das man das vollkommenste, nach Form und Inhalt fehlerloseste gelehrte Werk der deutschen Literatur nennen möchte, wenn man in solchen Dingen Superlative wagen dürfte. So ergänzt er gleichsam Mommsens Hauptwerk durch seine „Zeit Konstantins des Großen" (1853), in der er die „Selbstzersetzung der antiken Kultur" schildert, und Gregorovius' „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter" durch seinen „Cicerone" (1855), eine als Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens gefaßte Kunstgeschichte. Scheinbar also hat er meist neben die Staatsgeschichte gebaut, die kulturelle, religiöse, kunstgeschichtliche Würdigung statt der staatlichen gegeben. Tatsächlich gehört Burckhardt durchaus zu den „politischen Historikern". Ihm ist die Politik nur eine einzelne Erscheinungsform der Kultur, der „Staat als Kunstwerk" steht neben anderen Kunstwerken, und wie für sie ist auch für ihn zu prüfen, ob jene großen Ideen, die Burckhardt vor allem in der Antike und der Renaissance verwirklicht sieht, noch fortdauerndes Recht haben. Die begeisterte Hingabe an die Schönheit bestimmte Burckhardts Stellung auf seiten eines durch das Schönheitsgefühl gebundenen Individualismus. Dem entspricht sein Stil, den Carl Neumann in einem zum Verständnis des großen Historikers unentbehrlichen Essay glänzend charakterisiert hat:

> „Er ist körnig und saftig zugleich; vor allem ist es der Ausdruck einer großen geistreichen Freiheit dem Stoff gegenüber... Der Untergrund einer sozusagen humoristischen Freiheit, die selbst kleine Bosheiten nicht verschmäht, erinnert an Gottfried Keller und ist wohl der Zug, worin sich Burckhardt am stärksten von den reichsdeutschen Historikern unterscheidet, die meist im Banne irgendeines Pathos politischer und religiöser Färbung stehen."

In einigem Abstand kommt nach jenen beiden größten Meistern, die jeder selbst ein Stück Weltgeschichte sind, Ferdinand Gregorovius (1821—1891) aus Neidenburg in Ostpreußen. Auch er begann als Dichter; aber wenn Mommsen und Burckhardt Lyriker sind, ist er Epiker. Er debütierte mit dem jungdeutschen Roman „Werdomar und Wladislaw" (1845), der alle Mängel dieser Gattung in wünschenswertester Vollständigkeit aufweist. Anderen dichterischen Versuchen war geringer Erfolg beschieden; nur die anmutige Dichtung „Euphorion" (1858), die zuerst Gregorovius' Talent zeigte, aus einem bestimmten Boden, hier Pompeji, individuell bedingte Geschichte hervorgehen zu lassen, hat mehrere Auflagen erlebt. Dann entdeckte er, zuerst bei einer Beschreibung der Insel Korsika (1854), sein eigentümlichstes Talent: das des

literarischen Historienbildes. Wie kaum ein zweiter Historiker war Gregorovius durchdrungen von dem Gefühl der engsten Zusammengehörigkeit des Landschaftsbildes mit seiner Geschichte. Was bei dem großen französischen Historiker Taine Ergebnis einer rechnenden Abstraktion war, ward bei Gregorovius durch die künstlerisch ausmalende Anschauung hervorgedrängt: die Erlebnisse, die sich auf dem Boden italienischer Landschaften abspielten, schienen ihm „notwendig wie des Baumes Frucht“, und er hätte es wohl gewagt, einem noch jungfräulichen Boden seine Zukunftsschicksale zu prophezeien. Daß dabei viel Selbsttäuschung des ex post wahrsagenden, „rückwärts gewandten Propheten“ mit unterlief, versteht sich von selbst; andrerseits hat es aber in der Deutung der historischen Physiognomie von Land und Leuten schwerlich einen größeren Meister gegeben als den Verfasser der prächtigen „Wanderjahre in Italien“ (1856—1877) und der „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter“ (1859—1873). Ein nicht eben zahlreich, aber glorreich vertretener Zweig der deutschen Prosa: die Psychologie der Landschaft, hat in ihm einen Künstler gefunden, der an schriftstellerischer Kraft Alexander von Humboldt ebenso weit übertrifft, wie dieser seinen Meister Georg Forster übertraf.

Neben die Historiker tritt ein besonderer Literarhistoriker: Rudolf Haym (1821—1901) aus Grünberg in Schlesien. — Hierher gehören ferner die großen Kunsthistoriker Anton Springer (1825—1891) aus Prag und vor allem Karl Justi (1832—1912) aus Marburg mit seinen unvergleichlichen Biographien Winckelmanns (1866—1872) und Velazquez' (1888). Noch viele gute Namen wären zu nennen; so Ludwig Häusser (1818—1867), als Geschichtschreiber des neueren Deutschlands und feuriger Apostel des neuen Einheitsstaates der rechte Vorläufer Heinrich Treitschkes; Alfred v. Arneth (1819—1897) der Hauptvertreter dieser Richtung in Österreich; Reinhold Pauli (1823—1882) und Hermann Baumgarten (1825—1893), die die Art der politischen Historiker vorzugsweise der eine auf die englische, der andere auf die spanische Geschichte übertrugen, beide aber auch mit Erfolg den populären historischen Essay pflegten. Übrigens bewährt sich an ihnen schwerlich Sybels Wort von dem übereinstimmenden „historischen Stil“: Hayms gedrungene Fülle, Paulis nervöse und Baumgartens nüchtern abgeklärte Schreibart bilden mindestens recht stark variierte Spielarten. Die Feinheit des alten klassisch-philologischen Stils brachte Jakob Bernays (1824—1881) hinzu, dessen mit durchgearbeiteter Eleganz geschriebene Aufsätze charakteristisch genug auch einen größeren unvollendeten Versuch über jenen glänzenden Vorläufer der „politischen Historiker“, den Engländer Gibbon, umfassen.

Aber diese Verjüngung der Geschichtschreibung am politischen Leben der Gegenwart hat uns nicht bloß eine so reiche Fülle historischer Meisterwerke

geschenkt wie keine andere Epoche der deutschen Literatur. Wohl wäre das Verdienst schon groß genug, Sybels „Begründung des Deutschen Reichs", Mommsens „Römische Geschichte", Burckhardts „Kultur der Renaissance", Gregorovius' „Wanderjahre in Italien" hervorgebracht zu haben — doppelt groß, wenn man erwägt, daß diese Muster nachwirkten in der Geschichtschreibung Treitschkes, in Max Lehmanns „Scharnhorst" (1886—1887), in Haucks „Kirchengeschichte Deutschlands" (seit 1887), in Bezolds „Geschichte der deutschen Reformation" (1890), Erdmannsdörffers „Deutscher Geschichte vom Westfälischen Frieden bis zum Regierungsantritt Friedrichs des Großen" (1892), Reinhold Kosers „Friedrich dem Großen" (1890), Erich Marcks' „Kaiser Wilhelm I." (1897); in der Literaturgeschichte vor allem bei Wilhelm Scherer; in der klassischen Philologie bei Hermann Usener und Ulrich v. Wilamowitz-Möllendorff, denen allen eine beständige Nachprüfung der leitenden historischen Ideen unter der Beleuchtung der Gegenwart so natürlich ist wie eine kunstvoll klare und daher gemeinverständliche Darstellung. — Auch das ist nicht das einzige Verdienst, das sich die politischen Historiker um die deutsche Literatur erworben haben, daß sie den unfruchtbaren Gegensatz radikaler und reaktionärer Tendenzschreiberei überwinden halfen — so bedeutend auch dies zweite Verdienst ist. Sie haben vor allem sich unsern Dank für die Schriftsteller verdient, die aus ihrer Mitte und aus ihrer Schulung hervorgingen.

Zu ihnen gehört der gesucht-derbe, einst vielbewunderte Johannes Scherr (1817—1886), dessen Vereinigung von politischem Liberalismus mit sittenrichterlichem Zelotismus seinen historischen Werken („Schiller und seine Zeit" 1859, „Blücher" 1862—1863) und kulturhistorischen Genrebildern voll düsteren Pessimismus („Menschliche Tragikomödie" 1874) eine Sonderstellung verlieh, die dann durch die angestrengte Originalität seines polternden, an Neubildungen reichen Stils noch weiteren Reiz gewann.

Aber der eigentliche Triumph der politisch-historischen Schule in der deutschen Literatur ist Gustav Freytag (1816—1895), der unter den deutschen Volkspädagogen immer mit an erster Stelle zu nennen sein wird, und dessen politischen Aufsätzen gerade man noch lange nicht gerecht geworden ist.

Gustav Freytag ist keine romantische Persönlichkeit. Der auffallend lange Mann mit dem hartknochigen Gesicht und dem kurzen Schnurrbart, mit den etwas stechenden Augen und dem ironischen Gesichtsausdruck war kein schöner Poet wie Lenau oder Herwegh. Er hatte auch nicht wie Hebbel oder Ludwig ein romantisches oder doch „interessantes" Lebensschicksal. Er ward (13. Juli 1816) in Kreuzburg in Schlesien geboren und hat sich immer als echter Schlesier gefühlt:

„Nur unsichere Ahnungen", sagt er in einem lehrreichen Aufsatze über Holtei, „hatte man früher in der Außenwelt von dem schlesischen Gemüt: dem allerliebsten Gemisch von polnischer Lebhaftigkeit und altsächsischer Bedächtigkeit, von gutmütiger Einfalt und kalkulierendem Scharfsinn, von sentimentaler Weichheit und reflektierender Ironie, von lauter Fröhlichkeit und andächtigem Ernst... Alles, was man auf Erden nur werden kann, wird der Schlesier mit Leichtigkeit. Am liebsten wird er allerdings Poet, weil ihm das die Einseitigkeit erspart, irgend etwas Spezielles zu werden."

Freytag war der Sohn eines in soliden Verhältnissen lebenden Arztes, der später Bürgermeister der kleinen Grenzstadt Kreuzburg wurde. Er studierte deutsche Philologie: Hoffmann von Fallersleben führte ihn in Breslau in die Außenwerke ein, Lachmann in Berlin in die Citadelle. Dann habilitierte er sich (1839) als Privatdozent in Breslau, ohne der Lehrtätigkeit große Liebe zu widmen, und gab sie nach einem Konflikt mit dem Historiker Stenzel (1847) ganz auf. Eine ungleich wirksamere Lehrtätigkeit harrte seiner: mit Julian Schmidt übernahm er (1848—1861 und 1867—1870) die Leitung der „Grenzboten", die neben Hayms „Preußischen Jahrbüchern" damals die maßgebende Zeitschrift der liberalen Bildungsaristokratie waren; von den zahlreichen Aufsätzen zur Politik, zur Literaturgeschichte und Kritik, die er beisteuerte, sind die hervorragendsten in zwei Bänden seiner „Werke" und vier Nachtragbänden vereinigt und sollten nirgends fehlen, wo wertvolle Kritik in guter Form geschätzt wird. Seine eifrig preußische Gesinnung machte ihn am Hof des Herzogs Ernst von Koburg zur persona grata; auch den Krieg von 1870 durfte er im Hauptquartier des Kronprinzen mitmachen. Dann lebte er auf seiner Besitzung Siebleben bei Gotha, im Winter (seit 1879) in der Poetenstadt Wiesbaden. Alle Ehren der literarischen Welt häuften sich auf seinem Haupte, ohne ihn um Fingersbreite von dem gewohnten Gang abzubringen; als ein nationaler Verlust ward der Tod des fast Achtzigjährigen (am 30. April 1895) betrauert. Noch wenige Tage vor seinem Hinscheiden hatte der feste Riese mit dem Minister von Stosch, dem Begründer der deutschen Kriegsmarine, eine Flasche Champagner geleert.

Freytag, der geborene Erzähler, den das schlesische Naturell, seine Persönlichkeit, seine Lebensaufgabe auf diese Dichtungsgattung hinwies, hat als Lyriker und Dramatiker begonnen. Über die Gedichte („In Breslau" 1845) ist weiter nichts zu sagen, als daß sie herzlich schlecht sind, und daß die Breslauer Poeten, ältere wie Hoffmann von Fallersleben, junge wie Strachwitz, für ihre lyrische Anthologie schwerlich einen weniger geeigneten Herausgeber finden konnten als Freytag. Mit dem Drama steht es freilich anders; wenn Freytag auch die wichtigste Eigenschaft des Dramatikers fehlte, die Leidenschaft, die mit den Figuren auf der Bühne stürmt und mit dem Schicksal hin und her wogt,

so besaß er doch die sichere Anschauung der Gestalten und eine feine und abwägende Kenntnis der Technik. Aber zur Bühnensicherheit mußte der Dichter sich erst langsam durcharbeiten durch Sturm und Drang des liebenswürdigen historischen Lustspiels „Die Brautfahrt, oder Kunz von der Rosen" (1841) und durch die jungdeutsche Mache der beiden Schauspiele „Die Valentine" (1846) und „Graf Waldemar" (gedichtet 1847, erschienen 1858). Nur das fahrende Volk gelingt ihm in diesen Stücken; die „Zerrissenen", die im Mittelpunkt stehen und die intriganten Gegenspieler bleiben konventionell und reden Buchdeutsch.

Auf die beiden Dramen folgt ein großer Fortschritt; sein berühmtes Lustspiel: „Die Journalisten" (1854). Es war ein glücklicher Griff, gerade die zu äußerster Erhitzung vorschreitenden politischen Gegensätze zum Hintergrund einer an sich tendenzlosen Komödie zu machen. Nirgends versteht man es so wenig wie in Deutschland, politische und persönliche Animosität zu trennen, dem Charakter des politischen Gegners gerecht zu werden und zweifelhafte, aber brauchbare Elemente der eigenen Partei zurückzustoßen. Es spricht für die Unreife unserer politischen Entwickelung, daß wir uns immer noch, je nach der Parteifarbe sortiert, wie in gewaffneten Heerlagern unnahbar gegenüberstehen. Gegen diesen Übelstand, der, in der Konfliktszeit am schärfsten, unheilvolle Wirkungen hervorgebracht hat, plädiert das heitere Drama: es empfiehlt „commercium" und connubium" zwischen den feindlichen Lagern, weil ja doch hier wie dort brave Kerle und auch hier wie dort schofle Elemente vorkommen. Die Braven sind leider wieder zu brav — ein Erbfehler pädagogischer Schriftsteller, unter dem am schlimmsten der Musterknabe Anton Wohlfahrt in „Soll und Haben" leidet; den Oberst rettet wenigstens seine Heftigkeit, aber Professor Oldendorf ist der brave Mann aus dem Bilderbuch. Die Kraft des Stückes liegt vor allem in der Gemütlichkeit, die das Ganze durchdringt, und die in diesem ungemütlichsten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts als unschätzbar empfunden wurde. Diese Stimmung führte wohl auch zur Überschätzung des technisch allerdings ausgezeichneten Lustspiels. Schon meldet sich bei Freytag in Piepenbrink, in Schmock der etwas krampfhafte Humor, der sich in der „Verlorenen Handschrift" manchmal so klebrig und süßlich wie Lederzucker dehnt, während Bolz, ein Bruder von Kunz von der Rosen, die Mischung von Ernst und Ironie im Autor glücklich und liebenswürdig abspiegelt. — Man pflegt die „Journalisten" unseren besten Lustspielen zuzuzählen; das darf man wohl. Aber man sollte doch nicht vergessen, daß dies durchaus „momentane" Stück nur die höchste Stufe einer Gattung bezeichnet, deren untere Stufen auch Bauernfeld erklimmen konnte, ja in der seine besten Lustspiele dem Freytags ganz nahe kamen; während der „Zer-

brochene Krug", „Weh dem der lügt", „Die Meistersinger von Nürnberg" sich zur typischen Zeichnung ewiger komischer Probleme erheben und damit in die Sphäre eintreten, der „der Sommernachtstraum" und „der Menschenfeind" angehören.

Noch einmal begab sich Freytag auf das dornenvolle Feld der Bühne: mit den „Fabiern" (1859), einer steifen Tragödie im Schillerschen Stil, wenn auch von der hohen, pomphaften Diktion der Redwitz und Kruse frei, die in das große Meer der vergessenen Heldendramen versunken ist und nur beweist, wie durchaus Freytag auf deutsches Leben und deutsche Charaktere gewiesen war. Als Kritiker, als Vertrauensmann der dichtenden Jugend, als Seele der Schillerpreis-Kommission hatte er zu den Meisterdramen der Weltliteratur, die ihm längst vertraut waren, zahllose schwache Versuche lesen müssen; ihm kam der Gedanke, den Anfängern den Weg zur Bühne zu erleichtern, sie mindestens vor den überflüssigsten Gebrechen zu behüten. Ein Leser von Goethischer Gründlichkeit und Klarheit, hatte er aus der vorurteilsfreien Lektüre zahlloser Dramen eine große Zahl von Regeln abstrahiert, die er teils überall, teils speziell beim Drama der Germanen beachtet fand. Diese Regeln stellte er in der „Technik des Dramas" (1863) zusammen — einem höchst wertvollen Werk, dem ersten in größerem Maßstab durchgeführten Versuch, statt der vom Blauen ins Blaue deduzierenden „reinen Ästhetik" eine empirische Poetik aufzubauen. Vor einem Menschenalter hatte Wienbarg dahin gewiesen; vor fast zwanzig Jahren hatte Hettner (1845) „gegen die spekulative Ästhetik" gedonnert; jetzt erst begann ein Mann von Geist und Kenntnissen ernsthaft an die vergleichende Anatomie des Dramas zu gehen. Wie vorurteilslos er dabei selbst blieb, wie bereit, neue Formen anzuerkennen und zu begreifen (während natürlich eine neue Kritikerschule aus seinen Studien einfach ein neues „Regelbuch" machte und mit diesem Lineal die Grundrisse alter und neuer Dramen nachmaß), das bewies Freytag noch kurz vor seinem Tode durch die liebevoll nachempfindende Kritik von Gerhart Hauptmanns „Hannele". Aber für seine eigene Praxis lag es doch verhängnisvoll nahe, das gefundene Rezept an einem beliebigen Stoff zu erproben; und mehr sind „die Fabier" nicht als ein dramaturgisches Experiment, und ein mißlungenes.

Inzwischen hatte Freytag schon das Gebiet betreten, das das Schicksal für seinen Ruhm vor allem bestimmt hatte. Längst hatte er sich lesend und nachfühlend in die Seele des deutschen Volkes versetzt. Günstige Umstände ließen ihn mit allen Ständen in Berührung kommen. Der Sohn der kleinen Stadt, der beliebte Vergnügungsmeister der Professorenkreise, später auch an den Höfen ein angesehener Gast, schritt er mit offenen Augen durch die Domänen,

die der vortreffliche Landwirt Koppe bewirtschaftete, und ließ den Blick seiner kurzsichtigen, aber für das Nahe scharfen Augen auf den Warenballen und Rechnungsbüchern des befreundeten Handelsherrn Molinari ruhen. Sein Freund und Genosse Julian Schmidt hatte, aus der Beobachtung der zeitgenössischen Literatur und auch aus dem eigenen arbeitslustigen Temperament heraus, die Parole ausgegeben: „Der Roman soll das Volk da suchen, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist: nämlich bei der Arbeit." Bei der Arbeit hatten freilich schon Goethes „Wanderjahre" und Immermanns „Epigonen" das deutsche Volk gesucht; neu aber war, daß die alltägliche Arbeit als solche gemeint war. Das Spinnerwesen oder der Konflikt zwischen Fabrik und altem Betrieb waren doch immer romantische oder dramatische Momente aus der Geschichte der deutschen Arbeit; jetzt aber suchten Otto Ludwig und Gustav Freytag „nicht das Abenteuerliche, Seltsame, sondern Heiteres oder Rührendes, das aus unserem Alltagsleben herauswächst". Eine pädagogische Tendenz half dabei. Wohl hat Freytag, wie Otto Ludwig, die eigentliche Tendenzepik im Sinn einer beschränkten Parteirichtung immer verworfen: „Politische, religiöse und soziale Romane sind, wie ernst auch ihr Inhalt sein möge, nichts Besseres im Reiche der Poesie als Demimonde." Aber eine erzieherische Absicht im höheren Sinne war ihm deshalb doch so selbstverständlich wie Otto Ludwig oder Gottfried Keller. Er preist Dickens, der mit den „Pickwickiern" (1837) Hunderttausenden frohe Stunden, gehobene Stimmung gab. „Die fröhliche Auffassung des Lebens, das unendliche Behagen, der wackere Sinn, welcher hinter der drolligen Art hervorleuchtete, waren dem Deutschen damals so rührend, wie dem Wanderer eine Melodie aus dem Vaterhause, die unerwartet in sein Ohr tönt." Schildert er Dickens? meint er die „Journalisten"? „Und alles war modernes Leben, im Grunde alltägliche Wirklichkeit und die eigene Weise zu empfinden, nur verklärt durch das liebevolle Gemüt eines echten Dichters." Spricht er von den „Pickwickiern"? spricht er von „Soll und Haben"? Er preist Fritz Reuter, wie Otto Ludwig den (doch viel geringeren) Hackländer lobt: „Hunderttausende haben durch ihn das Bewußtsein erhalten, wie tüchtig und brav ihre Existenz ist, wie viel Wärme, Liebe und Poesie auch in ihrem mühevollen Leben zutage kommt. Sie alle sind durch ihn freier, reicher und glücklicher geworden." Wort für Wort paßt das auf Freytags großen Roman. Er besaß nicht die tiefe Poesie, die hinreißende Leidenschaft, die geniale Naturbeseelung von „Werthers Leiden"; aber für seine Zeit leistete er ähnliches wie Goethes Jugendroman: er schenkte Tausenden, die nach Poesie dürsteten, das Bewußtsein, daß Poesie auch „in ihrem mühevollen Leben zutage komme".

Darin vor allem liegt die Bedeutung von „Soll und Haben" (1855), dem

sich dann „Die verlorene Handschrift" (1864) als nicht so gelungenes Seitenstück anfügte. Der Dichter steht nicht mehr vornehm über den Gestalten, sondern er sitzt mitten unter ihnen; er fühlt sich dieser breiten Bürgerwelt innigst verwandt. Wohl merkt man eine gewisse Vorliebe für den Aristokraten Fink heraus. „Herrn v. Fink hat der Dichter für sich selbst geschrieben," sagt Robert Prutz, „Anton Wohlfahrt nur für das Publikum." Aber auch Fink verdient sich doch die Sympathie des Dichters vor allem durch seine geheime Gediegenheit, durch die schließlich siegreich hervorbrechende Tüchtigkeit, die er als deutscher Kolonisator der polnischen genial-liederlichen Wirtschaft zu zeigen hat. Feinsinnig ist überhaupt der nationale Gegensatz, und auch der soziale, hier in den psychologischen einbezogen. Bei den Nebenfiguren, besonders denen im Kontor, bemerkt man (etwa bei Pix) eine zu sorgfältige Nachahmung der Originale von Dickens mit ihren „whims", und auch die Genossenschaft der Packer ist zu absichtlich ins Heroisch-Groteske gesteigert, welch eine Meisterfigur auch der alte Sturm selbst ist. Weit wird dagegen, wie man mit Recht bemerkt hat, der Engländer von dem Deutschen in Kunst und Sorgfalt der Komposition übertroffen; nur die Entwickelung der tugendhaften Sabine versagt. Meisterhaft sind die großen Bewegungsszenen des polnischen Aufstandes, die den Höhepunkt des Romanes bezeichnen; und mit anspruchsloser Einfachheit dient das Gespräch überall der Handlung und hat die wichtigtuerische Unabhängigkeit der romantischen und jungdeutschen Dialoge überwunden.

Die „Verlorene Handschrift" sollte dies große Gemälde der mehr praktischen Arbeit durch Vorführung der geistigen ergänzen, wobei natürlich dem Historiker und Philologen Altertumswissenschaft und Volksliederjagd gegebene Grundlage waren. Aber ein einsichtiger Beurteiler, Mielke in seiner Geschichte des deutschen Romans, hat treffend hervorgehoben, wie der Roman unter zwei fremden Einflüssen leidet. Es ist gewiß der Wirkung Auerbachs zuzuschreiben, daß Freytag das Problem des Konflikts von Dorf und Stadt hineinbrachte. Der Gelehrte, dessen Berufskreis der breiten Masse des Volkes am fernsten liegt, und die Tochter des Gutsherrn sollen zum gegenseitigen Verständnis erzogen werden, wie in den „Journalisten" Liberale und Konservative; und als Mittel wird der gemeinsame Gegensatz der guten altdeutschen Solidität in beiden Kreisen gegen das gleißende Scheingold der kleinen Höfe gewählt. Dadurch aber gleitet die Geschichte von der breiten Zustandsschilderung in „Soll und Haben" in die enge Gasse der Intrige hinein, und die Schicksale, die dort typisch wirkten, erhalten hier ein kleinlich vereinzeltes Ansehen, ohne daß doch die Figuren originell genug wären, um an sich durch ihre Einzelschicksale zu interessieren. Diese Originalität, die nur Nebenfiguren

geschenkt ist (und bei ihnen wieder nur mit dem gefährlichen Mittel pathologisch-humoristischer Sonderbarkeiten), wird noch weiter gefährdet durch den zweiten fremden Einfluß: den der gelehrten Studien Freytags. Er gewöhnt sich zu sehr, „nicht mehr unmittelbar Anteil an den Dingen zu nehmen, sondern gleichsam aus dem Medium der Geschichte heraus zu sprechen", wie Mielke sagt:

> Das merkwürdigste Beispiel für das geschichtliche „Durchblicken" in den Charakteren gewährt die Art, wie Freytag seine Heldin Ilse charakterisiert. Schon im Anfang erscheint sie wie eine „Seherin der Vorzeit", und so altdeutsch nimmt sie sich für einen der gelehrten Herren aus, daß dieser sie geradezu in die Epochen deutscher Vergangenheit zurückversetzt. Er denkt sie sich in der Sachsenzeit als Priesterin am Opfersteine, dann als christliche Metspenderin, im Dreißigjährigen Kriege als Reiterstochter, im vorigen Jahrhundert als Pietistin, immer ist sie dieselbe und gleiche altdeutsche Art und altdeutsche Schönheit. Diese Auffassung, die dem Dichter selbst innewohnt, hat der Ilse ihr natürliches Bauernblut genommen, trotz ihrer Anmut ist sie keine lebenswahre Gestalt, sondern das Erzeugnis eines Gelehrtengehirns.

Freytag lebt hier nicht mehr mit seinen Figuren; daher wird auch die Sprache oft manieriert, der Humor erzwungen.

Das Verdienst der beiden Romane bleibt doch ein großes. Die ganze Ausdehnung des Alltagslebens war endlich dem deutschen Roman wiedergewonnen; die Freude an einfachen, gesunden Verhältnissen hatte in der deutschen Literatur ihr lange verlorenes Bürgerrecht wieder erreicht. In der Eroberungsgeschichte unserer literarischen Welt kommt dem Verfasser von „Soll und Haben" und der „Verlorenen Handschrift" ein hochragender Ehrensitz zu.

Und demselben Mann gelang nun auch die noch größere Tat, der deutschen Nation ihr Geistesleben durch Jahrhunderte zu neuerworbenem Besitz zu schenken.

Freytag hatte seit Jahren zu den „Grenzboten" einzelne Aufsätze kulturhistorischen Inhalts beigesteuert. Sie stellten sich in eine Linie mit den anderen Artikeln, die jetzt als „Aufsätze zur Geschichte, Literatur und Kunst" und „Politische Aufsätze" (1887) gesammelt vorliegen. Beiträge zur Biographie des deutschen Volkes sind es alles, oft mit unmittelbar belehrender Absicht. Einzelne dieser Aufsätze haben sich zu ganzen Büchern erweitert: die Schrift über Karl Mathy, den vortrefflichen Volks- und Staatsmann (1869), eine der besten Biographien, die wir besitzen; und das nicht so glückliche Erinnerungsblatt „Der Kronprinz und die deutsche Kaiserkrone" (1889). Aber auch dann wurde die Schilderung der Hauptfigur nicht Selbstzweck; auch dann suchte Freytag in der Einzelgestalt vor allem den Schlüssel zu deutscher Eigenart. Er grub so lange, bis er den Unterstrom des nationalen Lebens jeder

Epoche in dem Leben des einzelnen Dichters, des Künstlers, des Staatsmanns rauschen hörte.

Indem er aber eine große Anzahl solcher kulturhistorischen Studien zu den „Bildern aus der deutschen Vergangenheit“ (1859—1862) vereinigte, vollbrachte er etwas völlig Neues. Eine annähernd lückenlose Reihe von objektiven Zeugnissen über das seelische Leben typischer Einzelfiguren vom Anfang unserer Geschichte bis auf die Gegenwart wurde in einen geistvollen Kommentar eingebettet, der jedesmal erläuterte, inwiefern jeder einzelne, dessen eigenes Zeugnis ausgehoben wurde, die deutsche Eigenart seiner Zeit vertrat. Tief versenkte sich Freytag in die Individualitäten, die er aus seiner umfassenden Kenntnis deutschen Geisteslebens als typisch erkannt hat. Er hat uns auf diese Weise seelenvolle Bilder aus jedem Jahrhundert geliefert. Am wohlsten ward es ihm, wenn er in den großen Befreiern der Nation das Porträt zu einem Idealbild erweitern durfte, das in aller Treue begeisternd der Gegenwart vorleuchten sollte. So hat er großartig wahr Luther gezeichnet, so in seinem unvergleichlichen Bild des großen Friedrich ein würdiges Seitenstück zu der Biographie geliefert, die Adolf Menzel malte. Wie schade, daß Freytag nicht dazu kam, Bismarcks Bild in gleicher Ausführung den beiden andern zuzugesellen! — Aber diese Vertiefung in die Individualität bleibt ihm, wir müssen es wiederholen, Mittel zum Zweck. Er studierte den einzelnen, um über die blasse Allgemeinheit der kulturhistorischen Sittenschilderungen fortzukommen; er studierte die einzelnen, um durch allen Wechsel der Zeiten hindurch die Kontinuität des deutschen Geisteslebens zu erkennen. So schrieb er eine Biographie, wie kein anderes Volk sie besitzt. Alle Seelenregungen, die die deutsche Nation durchzuckt haben, alle Bedenken, die ihre großen Entschlüsse begleiteten, alle hohen Gedanken, die sie träumerisch im Haupte trug, fühlt er nach; und ihre kleinen Liebhabereien zeichnet er mit gleicher Liebe auf: wie das deutsche Volk trank und sich kleidete, was es zu lesen liebte, und wie man sich anredete. Dabei nirgends ein kleinliches Versinken ins Detail, nirgends ein vages Einherschwimmen in Allgemeinheiten; nichts ist an dem einzig dastehenden Buch mehr zu bewundern als der sichere Takt der Auswahl. Eine reichhaltigere Kulturgeschichte des deutschen Volkes mag einmal geschrieben werden; eine großartigere wird nie geschrieben werden, keine, die mit gleicher Sicherheit den Pulsschlag der Volksseele zu belauschen wüßte.

Jene Idee der Stetigkeit veranlaßte ihn, aus den „Bildern“ noch einen historischen Familienroman heraus zu destillieren: „Die Ahnen“ (1872—1880). Es ist wohl, äußerlich genommen, eine Reihe von historischen Romanen; der Idee nach ist es doch nur eine Geschichte in mehreren Kapiteln. Wie

Willibald Alexis, dem er ein rührendes Wort nachgerufen hat, wie Walter Scott, den er stets als Meister geehrt hat, faßte auch Freytag die Geschichte seines Volkes als eine große Einheit, und die historischen Momente nur als Augenblicke, in denen sich die Eigenart besonders hell offenbart. Diese Idee der Stetigkeit veranlaßt ihn, die Geschichte des deutschen Volkes an einer einzelnen Familie zu veranschaulichen, deren Glieder durch allerlei wiederkehrende Züge in der Physiognomie, im Charakter, in den Schicksalen verbunden werden; er hat diese verbindenden Glieder in seinen „Lebenserinnerungen" selbst aufgewiesen und bedauert, daß sie zu wenig bemerkt worden seien. Aber Freytag verlor bei der Ausführung die Stetigkeit vielfach aus den Augen. Der historische Roman führt gar zu leicht dazu, gerade das Absonderliche der Epochen zu betonen; und „die Ahnen" unterscheiden sich hierin zu wenig von den eigentlichen kulturhistorischen Gemälden in Romanform. Vor allem hat der Versuch, die Eigenart älterer Perioden auch durch eine Anpassung an ihre Redeweise uns näher zu bringen, nicht bloß in „Ingo und Ingraban" zu schwer erträglicher Affektation geführt. Es gilt hier etwa, was Gottfried Keller einmal von Dialektstücken sagt: ein ordentlicher Dichter müsse ein bayerisches Madl auch anschaulich machen können, ohne daß er es „moan" sagen läßt. Viele Schönheiten in den Hauptstücken der Reihe „Ingo und Ingraban", „Die Brüder vom deutschen Hause", „Markus König" leiden unter diesen und ähnlichen Bedrückungen des Dichters durch den Gelehrten. Dem Dichter selbst aber fällt der arge Schluß zur Last, der so matt und freudlos die Heldengeschichte in idyllisches Philistertum auslaufen läßt, als stände nicht auch heut noch für deutsche Heroen eine ruhmbeglänzte Laufbahn offen. Freilich entsprach das dem Besten in Freytags Natur: seiner bürgerlichen Solidität, seiner Abneigung gegen allen lauten Prunk, wie die Schrift über den Kronprinzen sie nochmals so nachdrücklich und so wirkungslos gepredigt hat.

Den gleichen Geist der bescheidenen Sachlichkeit tragen auch die „Erinnerungen aus meinem Leben" (1887). Auch sich selbst benutzt der Dichter vor allem als ein Mittel zum Verständnis seiner Zeit und deutscher Art — worunter er freilich, fast so einseitig wie Vischer die süddeutsche, eigentlich nur die norddeutsche Art versteht. Aber die bescheidensten Autobiographien sind nicht notwendig die besten; und die behagliche Selbstgefälligkeit der Erinnerungen Holteis macht die Lebensgeschichte eines Mannes von künstlerisch und moralisch weit geringerem Kaliber interessanter, als Freytags steife Objektivität die seine. Jene umständliche Ironie des alten Herrn — „ich lud den Kapitän zu einer Bowle eigener Erfindung, die er achten mußte" — entschädigt nicht für die Pedanterie, mit der er überall die ersprießliche Nutzanwendung der eigenen Erfahrungen im Auge behält. Allerdings, es war ein

Leben, von dem wir lernen können. Und es ist ein Lebenswerk, das Größere als Freytag dem Glücklichen neiden könnten.

Nach Art und Tendenz, wenn auch nicht der Bedeutung nach ist mit Freytag eine hervorragende Schriftstellerin eng verwandt, die er erst auf die Höhe allgemeiner Beachtung geführt hat: Luise von François (1817—1893). Auch sie hat sich in einem populären Geschichtswerk versucht („Geschichte der preußischen Befreiungskriege" 1873); sie teilt mit ihm den etwas trockenen Humor, vor allem aber die politisch-pädagogische Tendenz. Ihr Schicksal erinnert (wie wir schon bemerkten) an das der gleich tapferen und kräftigen aber originelleren Betty Paoli. Auch Luise von François erlebte ohne eigene Schuld — durch die eines treulosen Vormundes — den völligen Verfall des ererbten, ursprünglich sogar glänzenden Vermögens, und der Schlag wurde ihr noch auf das furchtbarste verschärft: ihr Bräutigam, ein flotter, eleganter Offizier, ließ darauf die Verlobung zurückgehen. Es war eine Erfahrung, die jede andere Frau verbittert hätte; dies edle Herz erzog es zum tiefsten Mitleid. Immer kehrt in ihren Gestalten diese Figur wieder, der flotte, bezaubernde, aber gänzlich hohle Offizier; immer wird seine Verirrung, mag sie für das unbewachte weibliche Herz noch so verhängnisvoll werden, mit milder Vergebung wie eine Naturnotwendigkeit dargestellt. Die bildungsbegierige, von leidenschaftlichem Ernst erfüllte junge Dame aber führte dies Erlebnis zu tiefem Nachdenken über die Grundlagen unserer sozialen Existenz. Das einst bildschöne vornehme, reiche Edelfräulein saß vereinsamt und verarmt in Herzberg bei Weißenfels, ihrem Geburtsort (geb. 27. Juni 1817), fast allein mit der gelähmten Mutter und dem erblindeten Stiefvater — dem Urbild des trotzigen, aber weichherzigen Obersten in der Novelle „Sandel". In der Jugend hatte „Jungfer Grundtext", wie der Lehrer die frageluftige Schülerin nannte — sie hat diesen Beinamen mit andern Zügen auf die Hardine ihres großen Romans übertragen — nur eben gelernt, was damals ein adliges Fräulein lernen mußte; wie ihr Altersgenosse Gottfried Keller empfand sie den Mangel an Bildung bitter als eine Schranke, die sie von den Besten trennte, denen sie sich sonst zugehörig fühlte. Mit unablässigem Lesen und Lernen holte sie nach; vor allem aber hatte sie doch hier eins gelernt: den Abscheu vor leeren, hohlen Ansprüchen, den Respekt vor ernster Zuverlässigkeit. Der hielt das Fräulein mit dem altmodisch-vornehmen Geschmack und der modern-liberalen Weltanschauung gern auch ein paar kleine Geschmacklosigkeiten zu gut, wie die zu deutlich lehrhafte, aber an vortrefflichen Momenten reiche Novelle „Phosphorus Hollunder" zeigt. — Die äußere Bedrängnis führte die klare und entschlossene Helferin der Ihrigen zur Schriftstellerei. Ihre Novellen erschienen in Zeitschriften, dann auch gesammelt; der

große Roman „Die letzte Reckenburgerin" (1871) fand lange keinen Verleger, bis Otto Janke, der auch mit Willibald Alexis und Otto Ludwig einseitig vorteilhafte Geschäfte gemacht hatte, ihn für 300 Mark kaufte! Gustav Freytag entdeckte ihn, und von da ab war sie berühmt.

„Die letzte Reckenburgerin" bleibt unzweifelhaft übrig, wenn man die Unmasse der deutschen Romane durch das engste Sieb schüttet; von den Romanen nach Goethe mag kaum ein Dutzend dies Schicksal teilen. Was vor allem imponiert, ist die Rundung der Gestalten. Mit vollster Deutlichkeit erschaut stehen sie vor uns: Hardine, die Starke, Strenge, Untadlige, deren moralischer Rigorismus doch von dem Zauber sündhafter Lieblichkeit in ihrer bestrickenden Jugendfreundin entwaffnet wird; die Eltern, der Vater gutmütig, läßlich, die Mutter hoheitsvoll — das typische Edelmannspaar, wie etwa Annettens Eltern waren oder die von Fontanes „Effi Briest" oder das Ehepaar in seinem Roman „Unwiederbringlich". Dann das reizende Dorl selbst, unwiderstehlich auch in der Schilderung der sonst etwas kühlen Erzählerin; und der Doktor, wie manche Figur und manches Erlebnis nach Jugenderinnerungen der Dichterin gezeichnet; und, was vielleicht am schwersten war: die Herrin der „schwarzen Linie", deren fast gespenstische Figur durch gesunde realistische Züge von der übeln Romantik anderer Herrinnen in Turmzimmern (man denke nur an Dickens!) befreit ist; der Invalid und seine Gruppe. Dazu die mehr episodischen Gestalten, wie der Prinz, der vornehme Bewerber. Die Komposition hat große Linien; besondere Künste hat die Erzählerin darin nie versucht, oder es sind altmodisch rückschauende Berichte in Brief- oder Beichtform, Antworten auf unmotivierte Fragen. Die Naturschilderungen sind zu merkbar mit ererbtem Apparat aufgebaut; aber der Stil ist ganz der Mensch: knapp, klar, ohne überflüssigen Schmuck. Das Ganze durchdringt eine Poesie, die mehr wert ist als der üppige Bilderreichtum mancher vielgepriesenen Stilkünstler. Der herbe würzige Erdgeruch einer unbedingten Ehrlichkeit verschmilzt mit dem Hauch einer milden, ruhigen Menschenliebe, für die jede Lehre eine gute Tat und jede gute Tat eine Lehre ist. Hierin ist ihr nur eben Marie v. Ebner vergleichbar, deren Talent allerdings ungleich vielseitiger und deren gestaltenschaffende Kraft unendlich reicher ist.

Auch Gottfried Keller und Theodor Fontane stehen der historischpolitischen „Schule" nahe, aus der sie sich doch durch die Macht ihrer Persönlichkeiten großartig herausheben; und auch Theodor Storm zeigt zu ihr innere Beziehungen. Vor allem aber entwuchsen ihr die drei ungleichen Meister der historischen Novelle: W. H. Riehl, C. F. Meyer und J. V. Scheffel.

Wilhelm Heinrich Riehl (1823—1897), der Sohn des Schloßverwalters zu Biberich (geb. 6. Mai) ist der rechte rheinische Erzähler. Wie unser alter

Heinrich von Veldeke und der prächtige Johann Peter Hebel hat er Freude am Erzählen um des Erzählens willen; daher die breite, behagliche Beschreibung, der etwas altfränkisch schalkhafte Humor, der leichte Stil. Aber wie beide ist er immer zugleich Erzieher.

Von strebsamen, ja bis zum Verhängnis strebsamen Verwandten und von mancherlei Originalen umgeben, wuchs der Knabe auf dem Lande auf und kam in eine stille Verachtung der Städter hinein, die er nie ganz überwunden hat. Aus der Theologie ging er zum Geschichtsstudium über und wurde nach Jacob Grimm und vor Gustav Freytag der eigentliche Begründer der deutschen Kulturgeschichte und fast der Kulturgeschichte überhaupt. So entstand die wichtige, durchweg anregende Reihe kulturhistorischer Schriften: die „Naturgeschichte des Volkes“ (1851—1869), die „Deutsche Arbeit“ (1861), die „Kulturstudien aus drei Jahrhunderten“ (1859). Streng wissenschaftliche Arbeiten waren es nicht, und der junge Treitschke mochte dem jungen Riehl, der ihm als konservativer Romantiker und großdeutscher Preußenfeind antipathisch war, spöttisch vorwerfen, die historische Intuition ersetze ihm die geschichtlichen Kenntnisse. Einen gewissen Bodensatz von Dilettantismus hat Riehl als Gelehrter wie als Schriftsteller nie überwunden, und man darf auf ihn anwenden, was er von einem komponierenden Kapellmeister sagt: „Jene süße Qual des Suchens und Ringens, wie sie uns aus Beethovens Bleistiftskizzen und Konzepten so aufregend wie anregend entgegentritt, war ihm fremd. Er war zu fertig, darum fehlte ihm die Vollendung, die nur jener findet, der nicht fertig wird.“ Auch in seinen Ansichten war er zu früh fertig; und die eifrige journalistische Tätigkeit, die er bis zu seiner Berufung nach München (1854) entfalten mußte, war weder einer ruhigen Schulung des Gelehrten, noch einer stetigen Evolution des Politikers günstig. Im Grunde blieb der Mann, der als Universitätslehrer und Schriftsteller lange Zeit in Mittel- und Süddeutschland fast so stark gewirkt hat, wie sein Antipode Treitschke im Norden und den dahin gravitierenden Teilen des Südens, lebenslänglich ein Romantiker, der gegen den starren „Staat“ für das lebendige „Volk“ focht und die Bureaukratie mit übertriebenem Haß verfolgte. Durch seinen Spott auf die Städter zog er sich von Treitschke die gerechte Zurechtweisung zu, es handle sich darum, welche poetische Taten ein Volk vollbracht habe, „und hier läßt sich billigerweise nicht leugnen, daß in der Prosa der deutschen Städte eine reinere, tiefere Poesie gedeiht als in dem Stilleben der bayerischen Bauern“. Gegen Ende seines Lebens vollzog der persönlich milde und friedliebende Mann eine gewisse Versöhnung der Gegensätze: er ließ (in den liebenswürdigen „Religiösen Studien eines Weltkindes“ 1894) die Modernität mit der Tradition, die Aufklärung mit der Romantik, das städtische Wesen mit dem ländlichen

einen leidlichen Frieden schließen; aber im Grunde ist er doch unter all den Historisch-Politischen der einzige überzeugte Verehrer des Alten gewesen.

Zwischen Riehls gelehrten Arbeiten und den novellistischen stehen die „Musikalischen Charakterköpfe" (1853—1877) mitten inne, sein Lieblingsbuch und stilistisch das am sorgfältigsten ausgearbeitete Werk. Wie Freytags „Bilder" sind auch diese trefflichen Charakteristiken aus dem vielgescholtenen Feuilleton erwachsen. Nirgends verleugnen sie die pädagogische Tendenz des gemäßigt konservativen Journalisten: für die alte Kunst gegen die neue, für Bach insbesondere gegen Wagner, für eine „Hausmusik" alten Stils gegen das Klavier.

Tendenziös ist auch seine Dichtung, von dem seltsamen, in Technik und Stil noch gut „jungdeutschen" Roman „die Geschichte vom Eisele und Beisele" (1848) angefangen. Er sucht nach der Volksseele, nach der echten Eigenheit des deutschen Volkes; aber nicht als Forscher, sondern als Pädagog, der diese bedrängte Seele wieder auf die richtige Bahn leiten will. Aus diesem Drang heraus entstehen in fast regelmäßigem Wechsel mit den wissenschaftlichen Werken seine Novellen („Kulturgeschichtliche Novellen" 1856, „Geschichten aus alter Zeit" 1863—1865, „Aus der Ecke" 1875, „Am Feierabend" 1880, „Lebensrätsel" 1888) und zu ihrer Ergänzung biographische Schriften von gleichem Reiz des Vortrags („Kulturgeschichtliche Charakterköpfe" 1891). Der Hintergrund bleibt immer die Hauptsache: der eigentümliche Zustand der Volksseele in einem bestimmten Moment soll durch reichliches Ausmalen aller Verhältnisse anschaulich und verständlich gemacht werden. Auf diese Weise erhalten auch Riehls Novellen etwas von dem experimentellen Charakter, der gerade den bedeutendsten Leistungen jener Zeit eigen ist. Er fragt sich etwa, wie das Nebeneinander von christlicher Frömmigkeit und wilder Grausamkeit in altdeutschen Zeiten zu erklären sei — und er verdeutlicht es sich an der Geschichte von König Karl und Markolf. Oder er wirft die Frage auf, wie die Nachahmung französischer Zierlichkeit an einem kleinen deutschen Hof sich ausnahm — und es entsteht „Ovid bei Hofe". „Auf dem Grund der Gesittungszustände einer gegebenen Zeit" spielen sich frei erfundene Geschichten ab. Frei erfunden — aber doch immer, selbst ohne Wollen des Autors, geleitet von einer erzieherischen Absicht. Diese verrät sich besonders deutlich auch in der hervorstechendsten Eigenheit seiner Technik: seiner Leidenschaft für den Chiasmus. Fortwährend tanzen im Menuettschritt die Begriffe übers Kreuz. So heißt es etwa in Riehls köstlichster Novelle, „Vergelt's Gott": „Hans war ein natürlicher und Veit ein künstlicher Krüppel, Veit dagegen ein natürlicher und Hans ein künstlicher Augsburger". Aber der Chiasmus ist für Riehl mehr als eine schmückende Figur; er wird für ihn, wie für seinen

Schüler Hans Hoffmann, das ordnende Prinzip der Fabel. In der besonders gerühmten Novelle „Der stumme Ratsherr" wird dreimal betont, daß Meister Richwin den Hund zu erziehen glaubte, während dieser ihn erzog. Ebenso beruht die Handlung in „Jörg Muckenhuber" darauf, daß „die eine ihre Schuld nicht bekennen wollte, und man hätte sie doch so gern verurteilt, den andern hätte man so gern laufen lassen, aber selbst auf der Folter gab er seine Unschuld nicht zu".

Die Psychologie ist, soweit sie den einzelnen angeht, nicht eben tief; sie bleibt im Rahmen der alten psychologischen Typen, mit denen sich die glänzendste und reichste Romanliteratur aller Zeiten, die englische und französische des 18. Jahrhunderts, behalf. Das Hauptgewicht liegt in dem, was ich die „Psychologie der Verhältnisse" nennen will, und was Goldsmith, Fielding und Smollet so meisterlich beherrschen, daß ihr Erbe Dickens sie nirgends erreicht hat: in der Kraft dauernder Einrichtungen, die sich früher oder später gegen alles Anstürmen der Persönlichkeiten mächtig zeigen, in der Regelmäßigkeit, mit der bestimmte Wirkungen bestimmte Gegenwirkungen hervorrufen. Diese dauernden Einrichtungen, das ganze geistige Klima der wechselnden Zeiten und Örtlichkeiten, malt Riehl meisterhaft, und nur selten verrät sich der „General-Konservator der Altertümer" — ein Amt, das der Münchener Professor der Kulturgeschichte erst 1885 erhielt — in einem liebenswürdig-überflüssigen Anbringen von Kuriositäten. Gesunde Lektüre im besten Sinne hat nicht leicht ein deutscher Autor in so reichem Maße seinem Volk gegeben wie Riehl — Reuter etwa ausgenommen. Und als er (16. November 1897) 74jährig starb, empfand man es weithin, als sei ein freundlicher Wohltäter, ich möchte sagen ein überall beliebter, freundlich erzählender und liebenswürdig belehrender älterer Verwandter gestorben.

Als die späteste, aber auch die reifste Frucht der historisch-politischen Schule trat die Dichtung Conrad Ferdinand Meyers (1825—1898) ans Licht. Mit Riehl und Scheffel fast gleichaltrig, hat der zweite große Züricher doch erst gleichzeitig mit dem um ein halbes Menschenalter jüngeren Anzengruber die literarische Bühne betreten. Dafür kam seinen Werken alles zu gut, was von 1850—1870 diejenigen deutschen Dichter, die noch lernen konnten und wollten, gelernt hatten: die Verfeinerung der Technik, die Mäßigung der Tendenz, vor allem die Vertiefung der Psychologie.

Der Sohn des alten, vornehmen, reichen und malerischen Zürich war ein würdiger Vertreter seiner Vaterstadt. Gottfried Keller, der andere große Züricher, hat immer etwas Kleinbürgerliches, fast etwas Bäurisches behalten; C. F. Meyer vertritt in seiner literarischen Erscheinung das städtische Patriziat so rein wie kaum ein zweiter Autor. Reicher, saftiger, ursprünglicher floß

dem Sohn des armen Drechslers die dichterische Ader; in künstlerischer Durchbildung blieb ihm der Nachkomme einer alten, in befestigtem Wohlstande dahinlebenden Familie überlegen. Sie liebten sich nicht sehr, weder als Menschen noch als Künstler; aber sie waren in beiderlei Hinsicht zu bedeutend, um sich nicht mit Hochachtung zu betrachten. Und, was merkwürdig genug ist, der strengere Künstler hat auf das größere Genie Einfluß geübt, während sich das Umgekehrte nicht beobachten läßt. Kellers letzte und beste Balladen, wie „der Narr des Herrn von Zimmern" und „der Has von Überlingen" stehen unter der Wirkung von Meyers Balladen. Dieser aber ist allzeit streng und gerade den Weg geschritten, den seine Natur ihm vorschrieb.

Es war eine mehr als epikureische Natur; voller, erschöpfender Lebensgenuß war ihr Bedürfnis. Die ganze Fülle der reichen Welt genügte kaum dem stürmischen Bedürfnis dieser nach Freuden gierigen Seele:

Genug ist nicht genug! Gepriesen werde
Der Herbst! Kein Baum, der seiner Frucht entbehrte,
Tief beugt sich mancher allzu reich beschwerte,
Der Apfel fällt mit dumpfem Laut zur Erde.

Genug ist nicht genug! Mit vollen Zügen
Schlürft Dichtergeist am Borne des Genusses,
Das Herz, auch es bedarf des Überflusses,
Genug kann nie und nimmermehr genügen!

So hat er die erste Hälfte seines Lebens im Überfluß der Genüsse dahingebracht, schwelgend im Mit- und Nachgenuß aller Schönheiten, ein durstiger, aber schweigsamer Zecher an vollbesetzter Tafel. Neben Platen, dann auch Mörike, Lenau, Freiligrath lagen romanische Dichter und Historiker auf seinem Tisch, und seine Reisen führten ihn am häufigsten in das Lieblingsland seiner Lehrer Vischer und Burckhardt: nach Italien. Bis der Herbst kam, und ein leichter äußerer Anstoß, die Aufforderung eines Verlegers, plötzlich die reifen Äpfel zur Erde rollen ließ. Er wußte es selbst nicht, wie in der künstlerischen Feinheit seiner Lebensfreude, die doch zuletzt zu trüber Unbehaglichkeit umgeschlagen war, der Dichter in dem Leser, der Psycholog in dem umherfahrenden Epikureer gereift war. Zögernd traten die ersten Gedichte (1864) an das Tageslicht. Dann kam das große Gewitter des Krieges von 1870. Bis dahin hatte C. F. Meyer wählerisch aus romanischer und germanischer Kultur, was ihm gefiel, sich angeeignet. Jetzt in der großen Spannung dieser Entscheidungstage schritt er für immer und mit vollem Herzen in die Reihe der deutschen Kämpfer. „Huttens letzte Tage" (1871) war die dichterische Verklärung des fahrenden Ritters, den über alle inneren Widersprüche hinweg die starke Parteinahme für eine große nationale Sache zum

Helden erhebt. Der Künstler, den sein Humanismus der doch geliebten Heimat fremd macht, der Abenteurer, der sein halbes Leben verlor, stellt sich in den Dienst des Vaterlandes. Es war Meyers Reinigung von müßig-egoistischer Beschaulichkeit. Und rasch folgten nun dem lieblichen Idyll „Engelberg" (1872) die glänzenden Gaben seiner Erzählerkunst: „Jürg Jenatsch" (1876), „Der Heilige" (1880), „Novellen" (1883: „Das Amulett", „Der Schuß von der Kanzel" — nach Wicots Beobachtung von G. Kellers Art angefärbt —, „Plautus im Nonnenkloster", „Gustav Adolfs Page"); „Das Leiden eines Knaben" (1883), „Die Hochzeit des Mönchs" (1884), „Die Richterin" (1885), „Die Versuchung des Pescara" (1887), „Angela Borgia" (1891); dazwischen (von 1882 an) die Sammlungen seiner Gedichte.

Eine Künstlernatur war er von Geburt an. So begierig seine Seele danach strebte, von dem „goldenen Überfluß der Welt" zu trinken, so gebieterisch forderte sein Künstlerherz harmonische Anordnung des Genusses. Reiche Fülle künstlerisch geordnet — das ward sein Kunstideal. „Seine Fabel lag in ausgeschütteter Fülle vor ihm", sagt er von Dante, den er zum Erzähler der „Hochzeit des Mönchs" machen durfte, — „aber sein strenger Geist wählte und vereinfachte." Das alles gilt auch von ihm. In einer Zeit, in der aus der Wissenschaft her das für die Kunst verderbliche Prinzip der „Vollständigkeit" Künstler von solcher Stärke wie Zola zuweilen in pedantische Registratoren verwandelte, hielt er an der künstlerischen Notwendigkeit des Wählens und Vereinfachens fest. Wo selbst ein Keller zuweilen allzu behaglich die ganze Wassermasse ausschüttete, da ließ er weislich in jeder Schale des Brunnens einen Teil des Vorrats zurück.

So wählte er überall mit sicherer Hand den Moment. Nicht, wie Goethe und Schiller, den Moment, der eine typische Erscheinung in größter Reinheit zeigt — sondern den, der möglichst viel Wirklichkeit auf einmal enthält. Nicht der „symbolische Fall" der Klassiker ist für ihn der fruchtbare, sondern der, der am reichsten ist an Keimen und Möglichkeiten. Deshalb wählt er den historischen Moment reichbewegter Epochen; deshalb den psychologischen einer großen Versuchung.

Reichbewegte Epochen ziehen ihn vor allem an: die Zeit, in der das deutsche Kaisertum entstand, unter Karl dem Großen, und die, da es zugrunde ging, im Dreißigjährigen Kriege; die Renaissance, die Reformation, die Zeit des „Roi Soleil". Gewiß hat er seine Freude auch an der äußern Buntheit dieser Zeiten, und zuweilen, besonders im „Pescara", hat er dieser Kostümfreudigkeit und Möbellust in zu hohem Grade nachgegeben. Und selbst diese Ausstattungsfreude hat ihre tieferen Wurzeln. Er verläßt sich (wie Kalischer in einer geistreichen Studie ausführt) „auf den Rhythmus der körperlichen Eri-

stenz seiner Figur, wie der bildende Künstler"; gerade wie er auch auf „die Art der Zusammenstellung der Worte als eines akustischen Materials" achtet: überall das Bedürfnis künstlerisch geordneter Anschauung, wie sie dem Romanen eignet. Deshalb geht er auch nicht auf die Quellen zurück: die erste Formung der rohen historischen Masse durch einen Burckhardt, Herman Grimm, Gregorovius ist ihm unentbehrlich. Aber das war doch immer nur die Hülle. Was ihn eigentlich anzog, war die innere Buntheit, der Reichtum der historischen Möglichkeiten an einem solchen Wendepunkt. „Der Stoff", hat man gesagt, „wählte ihn." Versuchungen ganzer Völker sehen wir hier vor Augen: wohin werden die Parteien Deutschlands oder Italiens im sechzehnten Jahrhundert die Nationen treiben? Gern schildert der Dichter Gewitter mit ihren blitzartigen Beleuchtungen, auf die wieder tiefes Dunkel folgt; solche Erntegewitter sind auch jene aufgeregten Epochen, in denen von einem Blitzschlag der ganze Erfolg einer langen Erntearbeit abhängt. In dieser grellen Beleuchtung sehen wir im „Jenatsch", im „Heiligen", in der „Richterin", im „Pescara" die ringenden Mächte, Hell und Dunkel, die Gestalten, die Dinge.

Solche Gewitterstimmung in der Menschenseele — das ist der Triumph seiner psychologischen Kunst. „Die Versuchung des Pescara" heißt eins seiner Bücher — keins von den allerbesten, aber ein sehr bezeichnendes. Versuchungen schildert im Grunde jede Erzählung Meyers — Versuchungen, denen in seinen älteren Werken die Helden unterliegen, während sie sie später überwinden. Starke Naturen sind all seine Helden. Allen ist die Seele übervoll von aufgehäuften Kräften, Begierden, Regungen. Sollen sie die wilden Kräfte ihrer Brust loslassen wie verderbendrohende Dämonen? sollen sie sie bändigen? Ein Augenblick entscheidet es: der der Versuchung.

Da ist ein Mann voll großer Anlagen, Jürg Jenatsch, ein reformierter Pastor, begeistert für die Sache seiner Kirche und seines Vaterlandes; wird die große Versuchung nicht alles Unkraut aufschießen lassen, das im Dunkel der Seele zwischen den Garben wuchs: Ehrgeiz, Herrschsucht, Selbstsucht? Mannigfaltige Keime birgt die Seele jenes merkwürdigen Sohnes einer Türkin und eines Engländers: Thomas a Becket ist eine Natur von größter Heftigkeit des Begehrens, aber diesem Begehren ist keine bestimmte Richtung eingeboren. Wie der Dichter selbst, gibt er sich erst ganz dem Lebensgenuß hin, schwelgt in Pracht und Herrlichkeit. Seinen König warnt er selbst, ihn nicht in die Hand eines Größeren zu geben. Heinrich II. tut es dennoch. Und nun ändert diese große Prüfung den Hofmann von Grund aus: leidenschaftlich stürzt er sich nun in die Wollust der Askese, lebt ihre Süße so unersättlich durch wie einst die Freuden der Welt, und versagt sich auch den Stachel nicht, den alten

Freund und Wohltäter selbst, den König, zu peinigen. So steht er vor uns, der Heilige, ein Rätsel noch immer, aber in greifbarster Realität, sicherster Existenz. Und welche psychologische Meisterschaft entwickelt der Dichter hier in Einzelszenen wie jener, wo der fein durchgebildete Kirchenfürst trotz aller Abtötung nervös zurückzuckt vor dem ordinären, grobsinnlichen Mund, den der König ihm zum Versöhnungskuß entgegenstreckt!

Aber wie die Überkraft, so ist auch die Schwäche den Verführungen ausgesetzt. Ein geistig unselbständiger, unbegabter Junge schreibt ein gefährliches Wort zu einer Zeichnung — die Unüberlegtheit eines Schulfreundes hat es ihm eingegeben. Die Unklugheit seiner Geliebten vollstreckt das Todesurteil, das der nachtragende Haß seiner Lehrer vorbereitet hat: sie kann im wichtigsten Moment der Versuchung nicht widerstehen, eine pompöse Phrase auszusprechen, die ihm die Möglichkeit des Weiterlebens verschließt. Als Märtyrer der Dummheit stirbt der arme Sohn des Marschalls von Bouflers in Meyers Meisternovelle, der Tragödie der Dummheit: „Das Leiden eines Knaben“.

Hier allein ist C. F. Meyer auf modernen Wegen gewandelt. Die Tragik der Unbedeutenden, der Armen im Geiste ist ein Lieblingsthema neuerer Autoren auf der weiten Linie von Flaubert bis zu Bret Harte, von Dostojewski bis zu dem Holländer Maartens. Sie zu betonen, entspricht der demokratischen Tendenz unserer Zeit, die selbst in der poetischen Stoffwahl die überragenden Gipfel gern vermeidet. Meyer war sonst unmodern, antimodern; er stand der Kunstlehre und Übung unserer Klassiker näher als seine Zeitgenossen, Freytag, Riehl, Scheffel. Wohl malt er das Milieu gern ausführlich; aber weder die antiquarische Freude jener Meister noch das psychologische Interesse der Neuesten bestimmte ihn dabei; ihn zwang die Lust am Beschauen zu breiter Sachschilderung. Sein oft gar zu sorgfältiges Feilen an Satz und Wort, sein rundes Abschließen mit einem nachtönenden Akkord, seine Stoffwahl sogar — das lag alles von modernen Gewohnheiten weit ab. Seine Epik meidet die Gegenwart, die ihm noch nicht genügend durchgearbeitet, noch nicht ausreichend künstlerisch verarbeitet scheinen mochte. Er war ein Sammler, der merkwürdige Ereignisse, interessante Momente, prächtige Erscheinungen in künstlerisch dauernde Form bannte — mehr um sich selbst so recht ihres geistigen Besitzes zu erfreuen als um der Zuhörer willen. Erzählen war ihm eine Form der Abneigung, des Genusses; jegliche Tendenz lag ihm fern.

Fast ganz dasselbe gilt von seinen Gedichten, die man über den Romanen und Novellen zu oft vergißt. Ganz fehlt es hier freilich nicht an Tendenz; der deutsche Protestant spricht in den Gedichten auf Luther, auf die päpstlichen Schweizer sein Bekenntnis, und auch Balladen wie die „Spanischen Brüder“, „die Füße im Feuer“, „Miltons Rache“, „der Daxelhofen“ verleugnen ihn nicht.

Aber nicht hier liegt die Hauptbedeutung der Sammlung, sondern in den Gedichten, die seinen Novellen innig verwandt sind. Zwei Gruppen heben sich da heraus; symbolische Selbstbekenntnisse und Balladen von eigentümlicher Haltung. Conrad Ferdinand Meyer war keine Beichtnatur; autobiographische Geständnisse abzulegen, wie Gottfried Keller in seinem unvergleichlichen „Grünen Heinrich", wäre ihm unmöglich gewesen. Aber diese Wollust, den eigenen Schmerz dichterisch verklärt noch einmal durchzuleben, in edler Form ihn zu verewigen, konnte dieser Virtuos des künstlerischen Genusses sich nicht versagen. Zarte, stille Momentbilder wie „Eingelegte Ruder", „Der Blutstropfen" erzählen ein Stück Lebensgeschichte, über das Persönlich-Anekdotische hinausgehoben zu symbolischer Bedeutung. Und ebenso heben Balladen wie „Die gezeichnete Stirne" oder „Das Auge des Blinden" ein Stückchen Weltgeschichte in die helle Beleuchtung ewiger Erscheinungen. König Enzios Kerkergenossin erlebt an sich den verführerischen Zauber, den ein hoher Märtyrer auf ein edles Frauenherz ausübt, ein Thema, das „Die Ketzerin" variiert; und der blinde Bettler, der an dem vergifteten Don Juan d'Austria noch immer die zerstörte Jugendschönheit bewundert, malt symbolisch den ewigen Glanz, der in den Augen der armen Nachwelt die strahlenden Figuren der Vorzeit umkleidet. In eine Zeit, in der die deutsche Ballade, von Uhland zu Schwab, von Schwab zu Simrock, von Simrock zu Martin Greif und Felix Dahn herabsinkend, oft nur leere Bänkelsängerei geworden war, trug dieser große Künstler wieder die Erkenntnis, daß die Ballade mehr sein müsse, als eine versifizierte Anekdote, daß nur die Intensität des dichterischen Miterlebens sie zum Kunstwerk forme. So ist er zum Regenerator der deutschen Ballade geworden, neben Fontane, der sie an dem Quickborn der altenglischen Volksballade verjüngte. Wie die Kunstepik neben der Volksepik, stehen beider Balladen nebeneinander. Fontanes Lieder sind kräftiger, wirksamer; aber als Zeugnisse einer merkwürdigen Individualität, wie sie dieser nur in Prosa vollsaftig abzulegen verstand, stehen die des Schweizers höher.

Populär wird Conrad Ferdinand Meyer nie werden. Er war ein eigenwilliger Aristokrat in der exklusiven Stoffwahl wie in der überfeinen Formgebung. „Brokat" nannte Gottfried Keller die Arbeiten seines Nebenbuhlers; aber im Brokatkleid kommt man nicht so weit im Land herum wie im grauen Jagdrock.

Ein rascherer Erfolg, eine unendlich größere Popularität, schwerlich aber ein so dauernder Ruhm war dem letzten Dichter der politisch-historischen Gruppe bestimmt: Josef Viktor Scheffel (1826—1886); freilich einem Nachkömmling, der das Schwert wider die eigene Mutter gerichtet hat. Über wenige neuere Poeten gehen die Urteile so weit auseinander wie über Scheffel. Ein geistreicher Kritiker, Wilhelm Bölsche, nennt ihn Heines größten

Schüler; andere bedeutende Richter wollen von der ganzen „Bummelpoesie" nichts wissen. Seinem Kultus ist ein eigener „Scheffelbund" geweiht; Scheffel-Reliquien werden andachtsvoll gesammelt, Scheffel-Kalender erscheinen jährlich neben solchen, die Shakespeares, Goethes, Schillers, Heines Namen tragen, und kein Dichter unserer Zeit ist in so vielen Denkmälern, Denksteinen, Denktafeln verherrlicht. Wenn aber die „Jüngsten" Typen des abgetanen Dichtertums suchen, so nennen sie neben Geibel und Bodenstedt am liebsten Scheffel.

Daß nicht alles mit ihm „in Ordnung ist", zeigt sein Leben. Ein liebenswürdiger Jüngling von überströmender Heiterkeit — und ein verbitterter, vergrämter Mann; große Anläufe, große Erfolge — dann völliges Stagnieren; nach erstaunlicher Produktion nur noch Fragmente oder Kleinigkeiten. Auf die acht Jahre vom „Trompeter von Säkkingen" (1854) bis zum „Ekkehard" (1862) drängt sich fast seine ganze poetische Arbeit zusammen; denn die Daten des Erscheinens führen irre. Aber auch der „Ekkehard" war schon 1854 fertig; die „Reisebilder" (gesammelt erst 1887 veröffentlicht) erstrecken sich bis auf den matten Nachläufer „Skizzen aus dem Elsaß" (1872) über die Jahre 1851—1859, die „Episteln" (1892) über die von 1850—1855. Nach einer Vorbereitung von drei Jahren (1851—1853) eine eigentlich literarische Produktion von sechs Jahren (1854—1859) — das ist das Ergebnis von sechzig Jahren, die durch ernstere Krankheit nur vorübergehend, durch drückende Berufsgeschäfte, Nahrungssorgen, große Reisen oder Unternehmungen oder den Dienst irgendeiner fremden Sache niemals in Anspruch genommen wurden, und deren gelehrte Arbeiten auch nur eine wichtigere Schrift („Waltharius", gemeinsam mit Alfred Holder 1874) gezeitigt haben!

Die Schuld oder das Verhängnis lag in Scheffels eigener Natur: in seiner Nervosität, die Geselligkeit bald brauchte, bald abstieß (wie die Gutzkows und die Leutholds), in seiner Anlage zur Melancholie: „Es steckt so viel melancholische, brütende, die Einsamkeit als notwendige Lebensbedingung aufsuchende Natur in mir, daß mich alle engeren Beziehungen zu Staat und Gesellschaft in Verlegenheit — in eine falsche Position — setzen", schrieb Scheffel selbst, freilich als er schon jenseits des Berges war (1863). Hier muß man an das große Wort Schopenhauers erinnern: „Weder unser Tun, noch unser Lebenslauf ist unser Werk; wohl aber das, was keiner dafür hält: unser Wesen und Dasein. Denn auf Grundlage dieses und der in strenger Kausalverknüpfung eintretenden Umstände und äußeren Begebenheiten geht unser Tun und Lebenslauf mit vollkommener Notwendigkeit vor sich." Wo sind denn die schlimmen Dinge, die Scheffel so sehr im Wege gewesen wären? Der Sohn einer geistreichen Mutter und eines nicht bedeutenden, aber tüchtigen Vaters, wurde er (26. Februar 1826) in Karlsruhe geboren, einem

Ort, der reizende Natur mit städtischer Kultur glücklich vereinigt. Er wuchs in günstigen Verhältnissen auf, eine geistesverwandte Schwester ihm in inniger Liebe zur Seite; er studierte nach Herzenslust in Heidelberg, München und Berlin (1843—1847) neben der ihm nicht allzu lieben Jurisprudenz all die schönen Dinge, die die Poeten seiner Generation in das Corpus iuris einzulegen pflegten, und er hatte das Glück, noch als munterer Fuchs in eine höchst angeregte Gesellschaft zu geraten, den „Engeren", eine 1841 „aus der freien Genossenschaft eines Stammtisches" hervorgegangene Kneip- und Disputiergesellschaft, deren Haupt Ludwig Häusser, der geistvolle Historiker und wirkungsvoll tätige Patriot, war. Von hier hat er Freunde fürs ganze Leben mitgenommen — freilich auch die Erinnerung an eine verwöhnend unbedingte Anerkennung. Als die Revolution das Stilleben unterbrach, gehörte er zu den Glücklichen und Vielbeneideten, die „mitwirken" durften: er begleitete den liberalen Preußenfreund Welcker auf seiner diplomatischen Reise nach Skandinavien. Er war aber selbst nie so in den politischen Ideen aufgegangen, daß der Zusammenbruch auf ihn so wie auf leidenschaftlichere Naturen hätte wirken können; er nahm es kühler, fast wie Dingelstedt, und meinte später, daß „das Anschauen zum Teil das Selbsterleben der vielen schiefen und konfusen Verhältnisse, an denen seit 1848 unser Vaterland so reich ist", seiner Poesie die ironische Färbung geliehen habe. Ebenso wenig fühlte er sich von dem „Schreiberhandwerk" bedrückt und übte es als Rechtspraktikant in dem reizend gelegenen Säkkingen (1850—1851) unter günstigsten Umständen aus, traf angeregte Bekanntschaften, interessierte sich für die merkwürdigen Typen der „Hauensteiner", schrieb lustige Reisebriefe und dichtete. Dann folgt das große Hauptstück jedes rechten deutschen Poetenlebens: die italienische Reise (1852); er schwelgte im Künstlerleben, entdeckte zwar, daß er zum Maler nicht tauge, gleichzeitig aber auch, daß er zum Schriftsteller geboren sei. Am 20. April trifft der blonde, kräftige Siebenundzwanziger „mit der Brille vor den gelassen lächelnden Augen" in Capri, das er zur deutschen Kolonie gemacht hat, mit Paul Heyse zusammen, und „froh wie die jungen Götter" fuhren die beiden miteinander. Freilich folgt, wie bei Goethe, eine Zeit des Heimwehs nach Italien, durch Augenleiden verbittert; er gibt die juristische Laufbahn auf, will germanistischer Professor werden und fürchtet doch, „im deutschen Lande lebendig zur Mumie zu werden". Aber schon hatte er (April 1853) den „Trompeter" auf Capri beendet; es folgte rasch, in seinem lieben Altheidelberg, der „Ekkehard". Und von nun ein jäher, plötzlicher Absturz. Wie seinem Helden wird ihm Einsamkeit in stärkender Luft not, und an dem Waldkirchli, 4000 Fuß über dem Meere auf dem Hohen Säntis, hält er die erste Kur. Dann bringt er (bis Feb. 1855) die Anmerkun-

gen zum „Ekkehard" fertig — aber schon schreibt er, er habe sich an dem Roman schier zuschanden gearbeitet. Am 4. Juni 1855 reist er wieder nach Italien, und zwar mit keinem Geringeren als dem Maler Anselm Feuerbach, der wie er Maler und Schriftsteller zugleich war, wie er den Hafis und die freie Kunst verehrte. Aber hier überanstrengen sich beide. Feuerbach bricht vor der Staffelei zusammen, „Scheffel war zum Schatten geworden und konnte nicht mehr arbeiten". Unzweifelhaft war dies krankhafte Überarbeiten in der Julihitze von Venedig selbst schon ein Symptom der Nervosität. Von jetzt ab hat Scheffel kein größeres Werk mehr vollendet, mit so viel Plänen zu romanhaften Darstellungen des Tizian, Heinrichs von Ofterdingen und anderer er sich auch trug. Er wurde schwer krank und litt von da ab an Anfällen von Trübsinn. Die günstige Aufnahme des Romans tröstet ihn nicht; als einen Akt der „Desperation" sah er selbst die Reise nach Südfrankreich an. Viel fehlte nicht, er wäre so zerstört heimgekehrt wie einst Hölderlin. Angesichts der Großen Karthause fragt er sich, ob die Mönche so unrecht hätten: „in silentio et spe erit fortitudo vestra" — hatte er selbst doch schon in den „Trompeter" wie in den „Ekkehard" Helden des Schweigens und das Lob der Stille verflochten. In München, wohin ihn (1856) nur die Einladung eines Freundes, nicht eine Berufung des Königs gezogen hatte, hält der Gast des Künstlerhofes es nur kurz aus: seine geliebte Schwester, die ihm das Haus führte, starb. Von da ab ist er „der Fremdling, der Unbehauste". Kurze Zeit weilt er als Bibliothekar (1858—1859) in Donaueschingen, kaum länger in Eisenach, wo ihn die Gunst des Großherzogs und der durch Schwinds Fresken ihm eingegebene Plan des Wartburgromans nicht fesseln konnten; die Franzosenfurcht in Süddeutschland nimmt er (1859) wohl mehr zum Vorwand, um in das Vaterhaus zu flüchten. Hier hat er einen gelähmten und geistig zurückgebliebenen Bruder zu pflegen; aber plötzlich (November 1860) bricht bei ihm Verfolgungswahn aus, er will in ein Kloster der Provence, er wird schwer krank in Liestal in der Schweiz aufgefunden. Nach der Heilung bringen ihm taktlose Zeitungsnachrichten neue Aufregung. „Ein Tassoschicksal", schrieb die Mutter; in der Tat: auch hier lag das Verhängnis mehr in dem kranken Wesen des Dichters als in den Umständen. Er taugte nicht mehr für die Welt. Der kurze Traum eines Eheglücks führte zu rascher Trennung. Dann (seit 1872) in Radolfszell am Bodensee eine weltfremde, leicht verbauernde Existenz, zwischen die Erziehung des Sohnes und ärgerliche Prozesse geteilt. Die allgemeine Feier seines 50. Geburtstages machte ihn weniger froh über die Anerkennung als verstimmt über die Last der Antworten. Er war Deutschlands gelesenster Autor geworden; bis zu seinem Tode hatte der „Ekkehard" etwa 90, „Gaudeamus" etwa 50, der „Trompeter" etwa 140 Ausgaben und

Auflagen erlebt; man berechnete für seine sämtlichen Werke (eine Gesamtausgabe ist erst jetzt erschienen) 500000 Exemplare: „auf je 100 Deutsche entfällt ein Band Scheffel". Seitdem hat der Absatz der Hauptwerke wohl abgenommen; aber gegenwärtig sollen „Trompeter" und „Ekkehard" allein es doch schon auf jene halbe Million gebracht haben. Aber vergebens sucht man nach einem Wort der Freude über so viel Wirkung, der Dankbarkeit, wie Geibel und Freiligrath sie ihrem Volke ausgesprochen haben. Verdrossen und verärgert, nicht in tragischer Größe wie Otto Ludwig, nicht einmal von den düstern Fittichen eines melancholischen Geschickes überschattet wie Hölderlin und Lenau, ist er bald nach seinem 60. Geburtstage, den sein altes Heidelberg noch mit einer Beleuchtung der Schloßruine feierte (9. April 1886), gestorben. Das Festlied zum Jubiläum unserer ältesten, schönsten und volkstümlichsten Hochschule war seit langer Zeit die erste rechte Dichtergabe des einst so Verschwenderischen gewesen und blieb die letzte; die Feier selbst hat er nicht mehr erlebt.

Tragik, wir wiederholen es, finden wir hier nur eben im Wesen des Mannes selbst, in seiner Nervosität, der die Gestalten der späteren Pläne in immer neuer Umformung zerrannen, aber auch und vor allem in jener Unfähigkeit, sich ganz hinzugeben. So wenig wie bei Keller eine herzerwärmende Lebensfreundschaft trotz vielen anwärmenden Künstlerbrüderschaften; in dem Verhältnis zur Kritik der nämliche krittliche verdrießlich-humorlose Ton wie etwa bei Hamerling; selbst in politischen Dingen, so schöne Verse er auch darüber (und gewiß aus vollem Herzen) geschrieben hat, oft und zumal in den „Briefen an Schweizer Freunde", die Frey (1898) herausgegeben hat, eine kleinlich gereizte Art, die Weltfragen lediglich vom Standpunkt der persönlichen Bequemlichkeit gelöst sehen mochte. Immerfort ein ärgerliches „Laßt mich doch in Ruhe! Laßt mich doch in Ruhe, Freunde, Ruhm, Vaterland, Aufgaben; laßt mich in Ruhe!" Und wieder in dieser Ruhe eine nagende Unrast, ein Bedürfnis, sich zu schaffen zu machen, eine Unbehaglichkeit, die mit der rastlosen Strebsamkeit etwa eines Hebbel oder Ludwig nichts, aber auch gar nichts gemein hat.

Und woher dies alles? Ich glaube: weil Scheffel sein „Ideal" zu gut erreichte. Hätte er, wie Gottfried Keller, statt der romantischen Ungebundenheit, statt des freien Lebens in schöner Umgebung den solchen weichen Naturen so heilsamen Zwang zur Arbeit kennen gelernt — wir hätten mehr von ihm, er mehr vom Leben gehabt. Nicht grundlos schreibt er einmal an den Vogt der Wartburg: in Zukunft möchte er gebunden werden. Aber daß er jeder Nähe eines Zwangs furchtsam auswich, lag eben selbst wieder in seiner problematischen Natur.

Wir müssen nun bekennen, daß wir den beiden Hauptwerken Scheffels nur einen vorübergehenden Wert zuzugestehen vermögen, dauernden aber den Produktionen, über die es jetzt Mode ist die Achseln zu zucken: den Gedichten und vor allem der „Bummelpoesie".

Der „Trompeter von Säkkingen" (1854) gehört zu den Büchern, die die Popularität bei uns unpopulär gemacht haben. Schon die Illustrationen Anton von Werners sind nicht nach jedermanns Geschmack; aber nun ward der „Trompeter" auch noch komponiert, und alle Welt sang „Das ist im Leben häßlich eingerichtet" — vielleicht das schwächste, jedenfalls das einzige ganz triviale Gedicht in dem ganzen Werk! Darüber vergaßen neuere Kritiker allmählich, was die älteren überschätzt hatten, überhaupt zu beachten. Der „Trompeter" ist seiner Anlage nach sehr wenig originell: der alte Schloßherr und sein reizendes Töchterlein, der Künstler als Bewerber, Kampf und Pflege im Schloß, Fahrt nach Italien und neue Begegnung, eingelegte Lieder — all das gehört zum alten Bestand der Romantik, und fast alle Hauptzüge finden sich in Wilhelm Hauffs „Lichtenstein". Wilhelm Hauff hat (nach Prölß) auch wirklich auf den jungen Dichter eingewirkt, neben ihm besonders der heimatliche Hebel und Daumers „Hafis"; ferner aber die in die Vorgeschichte der Eltern Scheffels reichenden Berichte von Säkkingen und den romantischen Zeiten des feudalen Mittelalters. Auf die Form hat vor allem Heines „Atta Troll" Einfluß geübt, auf die Ausführung die herkömmliche Technik des „romantischen Epos" mit seinen autobiographischen Momenten (wie in Werners Bericht über sein Rechtsstudium). Die Lieder erheben sich nicht allzu hoch über den Durchschnitt der damaligen Lyrik, wenigstens die der Liebenden, während die tiefere Reflexionsdichtung des Katers und des stillen Mannes ein wenig aus dem Stil des Ganzen herausfällt. Die üblichen Typen: der milde Kirchenfürst, der verfehlte Künstler als Folie des rechten, die gute alte Dame sind anspruchslos und anmutig hingezeichnet, und die Hauskapelle oder die mit ein paar Strichen hingeworfenen Figuren aus der Prozession in St. Peter übertreffen sogar das Übliche.

Vor allem aber: Scheffel war der geborene Erzähler für engere Kreise. Wie ihn Anton von Werner gezeichnet hat: mit lebhafter Bewegung der rechten Hand aus dem von der linken vor die Augen gehaltenen Buch vorlesend, so müssen wir ihn uns immer denken. So erwuchs er in den archaistischen Spielereien des „Engeren", deren von Häusser eingeführte Art er für seine Episteln immer geliebt hat, zum Dichter. Daher diese unglaublich bequeme Verstechnik, deren Lässigkeit Mauthner köstlich mit seinem neuen Anfangsvers parodiert hat:

'ktober war's und gutes Weinjahr —

die sich aber ebenso zwanglos in die ernsteste Stimmung hineinzufinden weiß wie in die heiterste. Viel mehr als Jordan ist Scheffel auf das Vorlesen angelegt. Man fühlt sich bei ihm zu Hause; man ist der Gast eines liebenswürdigen Erzählers, der uns anspruchslos vorträgt, was er von dem Trompeter und seinen Schicksalen weiß, ohne allzu viel Objektivität oder sonstige Kunststrenge; er macht sich's bequem, und wir fühlen uns behaglich. Diese Empfindung der Leichtigkeit war etwas wert in einer Zeit, da noch immer „Titänchen" sich an allzu schweren Aufgaben zu verheben fortfuhren; aber freilich kam sie auch bedenklich dem Zeitgeschmack, dem Erholungsbedürfnis der müde gehetzten Zeitgenossen entgegen.

War hier Scheffels Erfolg sowohl in seiner Virtuosität wie auch in der Schwäche der Zeit begründet, so gereicht ein anderer Punkt ihm ausschließlich zur Ehre. Nach all den blitzblauen oder kohlschwarzen oder einfach grauen Epen war dies endlich eins, das Farbe hatte, Lokalfarbe. Wie man von Heine sagen kann, er habe eigentlich immer Reisebilder gedichtet, so sind Scheffels Schriften eigentlich alle Reiseepisteln. Wer die „Reisebilder" und „Episteln" liest, der wird rasch erkennen, wo vorzugsweise Scheffels Stärke lag. Auch er gehört zu den Landschaftszeichnern, die aus der jungdeutschen Reisewut allmählich hervorgewachsen waren; Ludwig Steub (1812—1888), Ferdinand Gregorovius (1821—1891), Moritz Hartmann (1821—1872), endlich als Nachzügler Heinrich Noë (1835—1897). Wie Gregorovius hat auch Scheffel das Bedürfnis, aus der ganz individuell erfaßten Landschaft Gestalten emporsteigen zu lassen — aber nicht sowohl historische Individuen, als vielmehr historisch-ethnologische Typen. So bildet sich ihm ein mit großer Bestimmtheit erfaßter Hintergrund: die Zustände in diesen katholischen Stiften unter den Nachwehen des großen Kriegs oder in dem Rom Innocenz' XI. (mit Salvator Rosa und Bernini als charakteristischen Exponenten — neben Carlo Dolce) sind ihm so deutlich wie Riehl die in den kleinen deutschen Fürstentümern, und daraus erwächst ihm die Haltung der Figuren, die Entwickelung der Fabel. Poetischer als bei Riehl wird die Behandlung aber nicht durch die Versform, sondern durch die poetische Einfühlung in die Landschaft. Mag die Beseelung der Flüsse von Hebel eingegeben sein — die Verkörperung der Waldeinsamkeit in dem stillen Mann bleibt eine glückliche Idee.

Mit „Ekkehard" (1862) steht es ähnlich. Als historischer Roman kann er weder mit denen von Wilibald Alexis noch mit den älteren Bänden der „Ahnen" auf eine Stufe gestellt werden, so weit er auch Dahn und Ebers hinter sich läßt. Alle historischen Einzelheiten, besonders auch die mit störender Häufung angebrachten aus Scheffels Studium des alten deutschen Rechts,

können den ungeheuren Anachronismus der Hauptfigur nicht erträglich machen. Auch Frau Hadwig hat gefährlich viel von der zerrissenen Dame der jungdeutschen Emanzipationsromane. Mit welcher Fülle individueller Typen entwickelt sich dagegen das schwäbische Klosterleben, oder der Hunnenzug! Aus solchen Gesamtbildern die Einzelheiten herauszubilden, wie ein Archäolog aus einem halb verwitterten Relief die Linien einzeln herausliest, das ist Scheffels besondere Stärke. Und statt nun mit pedantischer Angst sich an die Vorlage zu halten, entschuldigt der Verfasser mit heiterer Selbstironie alle Sünden wider die historische Treue durch die Bezeichnung einiger ganz frei ausgeführter humoristischer Gestalten: Gunzo, Spazzo, und die lieblichen Figuren Audifax und Hadumoth, die, wie die alte Hexe Romeias, fast symbolische Produkte dieser Natur und dieser Verhältnisse scheinen. Die Sprache schwankt zwischen absichtlich schwerfälligen Archaismen und ganz moderner Dreinsprache des modernen Erzählers; aber auch das gibt dem Buch jenen Charakter des behaglich ungezwungenen Vortrags, der gemütlich wohltut, auch wo man ästhetische Bedenken hat. Als Gesamtbild bleibt der Ekkehard deshalb wertvoll, wenn auch der Held und sein Weltschmerz die innere Wahrheit der Jordanischen Nibelungen nicht allzuweit übertreffen.

Wie mittelalterlicher Weltschmerz ausgesehen haben mag, schildern drei kleine Einzelstudien. Das Thema zog ihn an — er flüchtete eben mit seiner eigenen Melancholie in zeitliche Ferne, wie er sie auf die Höhe der Berge trug. „Hugideo" (1884) versetzt einen unglücklichen Liebhaber von heut, der die Marmorbüste seiner geliebten Römerin mit sich herumschleppt, in die summarisch aber glücklich geschilderte wogende Brandung, die die Völkerwanderung an eine einsame Rheinklippe schleudert. „Juniperus" (1868), eigentlich als Episode für den großen Wartburgroman bestimmt, führt die Bewerbung zweier Jünglinge um eine Maid, Enttäuschung, Kampf und Sühne vor; die Jungfrau Rothraut ist leider wieder eine moderne Kokette, aber die „blöde Jugendeselei" des Helden und der Narrenkampf sind meisterlich. Endlich die „Bergpsalmen" (1860 geschrieben, 1870 erschienen) sind dem Bischof Sankt Wolfgang von Regensburg in den Mund gelegt, der sich von Mühe und Kampf seiner weltlichen Fürstenstellung in die Einsamkeit des Wolfgangsees flüchtete. Auch hier ist das historische Kolorit nicht eben ängstlich festgehalten, desto treuer aber das landschaftliche; in freien Rhythmen von großer Beweglichkeit weiß Scheffel die Empfindungen wiederzugeben, die Sturm und Sonnenschein, Ausfahrt und Heimkehr in dem vornehmen Siedler erwecken. Wie im Sonnenschein „der See erblüht", das hätte freilich vor neunhundert Jahren kein Dichter so schildern, ja kein Beobachter so sehen können; man empfindet hier so recht deutlich, wie unsere Sinne sich geschärft haben. Die

berühmten „scharfen Sinne der Naturvölker“ bemerken nur ein paar Dinge, auf die zu achten ihr ganzes Leben sie lehrt; wüßten sie, was wir alles auf der Oberfläche des Wassers, im Spiel der Sonnenstrahlen, im Schnee und Staub sehen, sie würden uns für Zauberer halten.

Wie die „Bergpsalmen“, die in ein paar Gedichten die Geschichte eines Einsiedlers geben, führt auch „Frau Aventiure“ (1863) von der Erzählung zur Lyrik über. Es ist eine Sammlung von Liedern, die in dem großen Wartburgroman den einzelnen Sängern in den Mund gelegt werden sollten. Man kann kaum behaupten, daß sich Scheffel mit der Individualisierung große Mühe gegeben hätte: ein paar Zitate und ein paar typische Züge genügen ihm, um Wolfram und Ofterdingen zu charakterisieren. Vortrefflich ist dagegen der Ton der fahrenden Leute getroffen; fühlte doch Scheffel selbst sich als ein solcher, „ohne Ruhe, ohne Stellung, mit unbefriedigtem Drang ins Weite“, dem fahrenden Spielmann Jung-Werner nah verwandt. — Durch ihren düstern Ton heben sich ein paar maskierte Bekenntnisse ab: die politischen Klagelieder des Byzantiners Anastasios, der Groll verschmähter Liebe in den Gedichten des Magnus aus dem finstern Grunde. Im einzelnen enthalten die Gedichte viele Schönheiten und sind fast durchweg melodisch sehr reizvoll (obwohl keineswegs im alten Stil; die „Ausreise“ Wolframs z. B. ist in jedem Takt modern, noch mehr der berühmte „Heini von Steier“). Aber dieser Scheffelisch-minnesingerische Kompromiß-Stil hat auf die Dauer etwas unerträglich Schwankendes, fast Unwahres; gerade von hier ist das Unheil unechtester „Butzenscheibenpoesie“ zumeist ausgegangen.

Unheil hat auch „Gaudeamus“ (1867) angestiftet. Dennoch halten wir diese Sammlung burschikoser Lieder für Scheffels bedeutendste, für seine einzige dauernde Tat.

Das deutsche Trinklied gehörte seit den Anakreontikern zum unentbehrlichen Bestand jedes Liederbuches; und in die Tradition des für eine heitere Tafel gedichteten Kneipliedes trat Scheffel schon ein, als er nur für den „Engeren“, für den Heidelberger Freundeskreis dichtete. Nun hat aber das deutsche Trinklied gerade in seinen Blütezeiten allemal einen leise parodistischen Charakter getragen. Das Volkslied parodiert den Minneton: „Der liebste Buhle, den ich han, der ist mit Reifen bunden“. Schiller beginnt sein „Punschlied“ im pompösen Ton des philosophischen Lehrgedichtes:

Vier Elemente
Innig gesellt,
Bilden das Leben,
Bauen die Welt.

Scheffel, durch und durch ironisch, ja mehr als das: durchaus skeptisch an-

gelegt, gibt der Kneipdichtung dies Element wieder, ohne das wenigstens eine ausgedehntere Pflege des Trinkliedes nur zu leicht einen unwahren, gezwungenen Charakter annimmt. Er läßt sich durch immer neue Anlässe immer neu zu dem stehenden Refrain „Ergo bibamus" begeistern. Seine Kneiplieder sind ein großes Gelegenheitsgedicht. Der Wissensdünkel besonders jener Zeit ironisiert sich in ihnen. Da haben wir alles: Naturwissenschaft, Kulturgeschichte, historischen Roman und Lokaldichtung. Wie Scheffels unruhiger Geist das alles trieb, alles ohne Befriedigung, so setzt er es hier in Verse, um jedesmal mit seinem Gaudeamus! zu schließen. So betrachtet gewinnt die Sammlung als Ganzes wirklich ein aristophanisches Ansehen. Die Geologie, diese unbehagliche Wissenschaft, die immer gleich mit Jahrhunderttausenden bombardiert, hatte schon Kobell — den Scheffel auch zitiert — und Sallet zu parodistischen Trinkliedern gereizt; nun aber erfahren wir, daß trotz all der ungeheueren Zeiträume es zu den Zeiten der Ichthyosauri „tout comme chez nous" herging. Das ist der Grundton: die Unveränderlichkeit des Menschengeschlechtes:

> Setz dir Perücken auf von Millionen Locken,
> Setz deinen Fuß auf ellenhohe Socken,
> Du bleibst doch immer was du bist.

Und noch ein anderes Faustzitat drängt sich auf: „Die Zeiten der Vergangenheit sind uns ein Buch mit sieben Siegeln." Nur die Historiker, meinte man, hätten mit den Naturforschern Schritt gehalten. Geologie! Paläontologie! („Der Granit", „Der Ichthyosaurus"), Urgeschichte! („Der Pfahlmann"), Astronomie! („Der Komet"), Chemie! („Asphalt") und Ackerbauchemie! („Guano") — wie stolz sahen sie auf die „schwankenden Resultate der Geisteswissenschaften" herab! Nur die Geschichtsforschung galt als exakt. Die historische Rechtsschule lehrte, wie die Rechtsbegriffe entstanden — „Pumpus von Perusia" gibt eine abweichende Hypothese über den Ursprung des Darlehns. Auf Niebuhrs Forschungen gestützt hatte Macaulay (1842) seine „Lays of ancient Rome" gedichtet: historische Balladen, die veranschaulichen sollten, wie die ältesten Geschichtsquellen eigentlich aussahen, — Scheffel schrieb dagegen im Ton von Schulze-Delitzsch' „Hussiten vor Naumburg" sein lustiges Studentenlied „Als die Römer frech geworden". „Jonas" („Im Schwarzen Walfisch") illustriert die philologisch-ethnologische Bibelexegese. Direkte Parodie ist freilich gerade bei diesen Gedichten selten anzunehmen, während sie bei anderen maßgebend war: die „Letzte Hose" parodiert das irische Volkslied von der „Letzten Rose"; bekannte viel zitierte Wendungen aus Herder oder Heine werden scherzhaft verwandt. Aber diese Einzelanspielungen treten doch weit zurück hinter jenem Charakter einer allgemeinen Ironisierung der

Wissenschaft, die (wie Gottfried Keller im „Grünen Heinrich“ sich gleich spöttisch ausdrückt) „wie gewöhnlich den bisher denkbar höchsten Stand soeben erstiegen hatte“. Und von diesem Standpunkt aus wollen auch die „historischen Romane“ und „historischen Novellen“ in „Gaudeamus“ betrachtet sein: das übermütige Lied „Am Grenzwall“ bildet gewissermaßen ein Satyrspiel zu der (späteren) Tragödie „Hugideo“, die Mönchslieder („Des Klosterkellermeisters Sommermorgenklaggesang“, „Die Maulbronner Fuge“) ergänzen den „Ekkehard“ und das Musikantenstücklein „Die Schweden in Rippoldsau“ den „Trompeter von Säkkingen“. Gerade die diskrete Mischung von Ernst und Scherz gibt den besten Dichtungen Scheffels ihren eigenen Reiz. Und so ist der „Rodenstein“ gewissermaßen eine Verkörperung dieser Skepsis. Wie die Reiseepisteln und die in „Gaudeamus“ hübsch vertretenen Reisegedichte Erlebnis und Dichtung mischen, so wird hier aus den Ruinen der Burg Rodenstein, die er 1857 besuchte, und den Sagen von dort umgehenden Gespenstern und höllischem Spuk ein ganzer Roman aufgebaut: der des trinkenden Heros. So ward der Burgherr, der über Pfarrerzorn und Philisterschwächlichkeit siegt, ein verkörperter Protest gegen die Kopfhängerei. Und Perkeo lehrt die Weisheit derer, die die überkluge Philisterwelt Narren schilt, und das frische Wanderlied („Wohlauf, die Luft geht frisch und rein“) zieht ein zweifelhaft Gesicht zu der frommen Weltflucht des Einsiedlers (wobei wir wieder an Klosterszenen aus dem „Ekkehard“ denken). Und so tönt das Ganze zu einer durchgebildeten „feuchten Fuge“ zusammen, und wer sich dagegen empört, sollte Jean Pauls Wort nicht vergessen: „Es kommt alles darauf an, daß man Spaß verstehe, das heißt Ernst.“

Kaum mag man noch bedauern, daß diese „Bummelpoesie“ so viel von Scheffels poetischer Kraft aufgezehrt hat. Als Ganzes sind eben die Lieder des „Gaudeamus“ viel mehr als eine Liedersammlung: ein lebendiger Ausdruck einer starken Zeitströmung, ein Denkmal des beginnenden Zweifels an der von Karl Vogt und Ludwig Büchner, Wilhelm Jordan und Gustav Freytag so zuversichtlich behaupteten Unfehlbarkeit der Wissenschaft, ein Triumph der echten Ironie, die in einer Epoche epigonenhafter Grübelei fröhlich ruft: „primum vivere, deinde philosophari!“

Freilich — der Standpunkt war gefährlich. Die Skepsis zwar hat nur den Dichter selbst geschädigt, als sie von heiterem Zweifel zu finsterer Negation umschlug. Aber der leichte Ton, das „Bummelige“ hat Unheil genug gestiftet. Wie man Heine seine Freiheiten absah, ohne seine Feinheiten zu lernen, so mußte Heyse in einer Epistel an Geibel klagen:

> Der Freund, der liedesmächtig, stark und zart,
> Zur Urständ' half dem edlen Ekkehard,

Wohl ahnt' er nicht, daß er heraufbeschwor
Den reim- und meistersingerlichen Chor.
Ein Narr macht mehre, Freund. Doch gib nur acht,
Wie viele Toren erst ein Weiser macht!
Der Maskentrödel, guter alter Zeit
Entlehnt, birgt nun moderne Nichtigkeit.
Da schleift und stelzt ein blöder Mummenschanz,
Ein Landsknechtminnespiel und „Gowenanz".
Mit Hei! und Ha! und Phrasenspuk verbrämt,
Der totem Kunstgebrauch sich anbequemt.
O wie den Herrn, die nichts zu sagen hatten,
Die fremde Schnörkelrede kam zustatten,
Und wie der Zeit, die nicht zu eignem Stil
Den Mut erschwang, die Afferei gefiel!

Die scharfen Worte richten sich zunächst gegen Julius Wolff (1834—1910) aus Quedlinburg, der in der Tat in der Technik wie in der Popularität der nächste Erbe Scheffels ist. Wolff, der den ganzen Feldzug von 1870 mitgemacht hat, ließ zunächst Gedichte erscheinen („Aus dem Felde" 1871), dann sein erstes Versepos: „Till Eulenspiegel redivivus" (1874). Schon Julian Schmidts wohlwollende Kritik vermißte hier Menschen in den Kostümen. Das ward dann immer schlimmer. „Der Rattenfänger von Hameln" (1875) und „Der wilde Jäger" (1877) — Wolffs bestes Werk — versuchten wenigstens noch, gewisse Typen kräftig herauszubringen, den Vaganten, den Ratsherrn, den Pfaffen, den Schloßherrn; aber im „Tannhäuser" (1880) ging die Zeichnung ganz über dem glatten Klang verloren. Es folgten dann noch andere Romanzen („Lurlei" 1886) und historische Romane, denen nun auch Wolffs große Fähigkeit leicht melodischer, wenn auch nie individueller und nie individualisierender Versgebung nicht zugute kam („Der Sülfmeister" 1883, „Der Raubgraf" 1884, „Das schwarze Weib" 1894). — Der zweite Haupterbe Scheffels ist Rudolf Baumbach (1840—1905) aus Kranichfeld im Herzogtum Sachsen-Meiningen. Er hat Naturwissenschaft studiert und als eifriges Mitglied des Alpenvereins ein „Gaudeamus für Bergsteiger" unter dem Titel „Enzian" mit seinen Beiträgen unterstützt; dabei wird er als lyrisch-humoristisches Talent entdeckt, und nun läßt er jedes Jahr ein niedliches Bändchen erscheinen, das in hübscher Ausstattung gern verschenkt wird („Zlatorog", eine Alpensage 1877, „Sommermärchen" 1881, „Spielmannslieder" 1882). Baumbach hat mehr Eigenart als Wolf: die liebevolle Versenkung in Einzelheiten der Alpenwelt kommt seinen Liedern zugut, auch ein gewisser lehrhafter Zug gibt den allzu flüssigen Verslein etwas Halt. — Weiterhin gehört auch der Vorauer Chorherr Otto Kernstock (geb. 1848) in diese Schule, dessen anmutige, alles bindende, zum Teil sogar in mittelhochdeutschen Versen geschriebene Lieder

(„Aus dem Zwingergärtlein“ 1901) leider zuweilen neben der Leichtigkeit auch die Leerheit ihres Vorbildes besitzen.

Nicht Scheffel und der „Ekkehard“ und die Lieder des „Gaudeamus“ allein, sondern die ganze historisch-politische Dichtung, zu deren Epigonen eigentlich Scheffel schon selbst gehört, hat die berüchtigte Invasion des „historischen Romans“ in seiner Entartung verschuldet. Es kam eine Richtung auf, der die Äußerlichkeiten alles waren, eine leere Meiningerei in echten Kostümen, aber ohne lebendige Talente. Am äußerlichsten faßte den historischen Roman sein talentvollster Vertreter auf: Georg Ebers (1837—1898) aus Berlin, der gelehrte Ägyptolog, der fast zufällig in diese Übung geriet („Eine ägyptische Königstochter“ 1869), als er dem Publikum ein populäres Bild der Zustände im alten Ägypten geben wollte. — Felix Dahn (1834—1912) aus Hamburg, der unermüdlich schreibende Jurist, Historiker, Balladen- und Schauspieldichter, hatte sehr viel weniger künstlerische Anlage einzusetzen; aber das Pathos eines feurigen Patriotismus bringt in seine mißlungensten Produkte eine Wärme, die in den „Schwestern“ oder dem „Kaiser“ niemand finden wird. Auch Adolf Hausrath (geb. 1837 zu Karlsruhe, gest. 1909), Professor der Theologie in Heidelberg, der gelehrte Verfasser einer „Neutestamentlichen Zeitgeschichte“, stellte in seiner „Klytia“ (1882) den bekannten rührigen und mächtigen Jesuiten als Hauptintriganten in die Mitte. Vielseitige Arbeiten zur Geschichte der Weltliteratur (1888), der neueren europäischen Literatur (1882—1885) und speziell der neueren deutschen Dichtung (1886) führten Adolf Stern aus Leipzig (1835—1907) zu Romanen („Die letzten Humanisten“ 1880, „Ohne Ideale“ 1881, „Camoëns“ 1887) und Novellen (in Auswahl erschienen 1897) von historischem Kolorit und leicht lyrischer Färbung. August Sperl erwählte sich das deutsch-böhmische Grenzgebiet zur Spezialität („Die Fahrt nach der alten Urkunde“, „Die Söhne des Herrn Budiwoj“ 1897).

Die Verbindung von Poesie und Geschichtswissenschaft hatte ihr Werk getan. Und hat sie mehr als eine andere Tendenz neuerer Zeit üblem Dilettantismus Vorschub geleistet — wir verzeihen es ihr gern; denn sie war Lehrerin geworden auch für die größten Meister dieses Zeitabschnitts.

Zwölftes Kapitel: Wiedergewinnen der Stimmung

Erinnern wir uns jener beiden Mächte, die am Beginn des 19. Jahrhunderts mit den Klassikern die Herrschaft über das deutsche Publikum teilten, Jean Pauls und der Romantik, so finden wir ihre Macht in der Kunst begründet, Stimmung zu erzeugen. Eine Mischung von weichem Einfühlen in die Natur und kräftiger subjektiver Begründung des individuellen Verhältnisses zum Leben liegt bei Jean Paul verschmolzen, will sich bei den Romantikern als „Ironie" vereinigen. Wir empfinden diese Verbindung als spezifisch deutsch und sind geneigt, das germanische Wesen des Humors sogar zu überschätzen.

Aber die leidenschaftlichen Kämpfe um die Mitte des Jahrhunderts hatten diese Mächte stark in den Hintergrund gedrängt. Als Theodor Storm und Theodor Mommsen mit poetischer Sehnsucht sich umblickten, fanden sie Stimmung nur noch in Mörikes weltfremder Poesie. Aber es galt, diese wieder mit der Wirklichkeit zu vereinigen, mit der großen Wirklichkeit. Die Zeitgenossen waren in dem Kampf der Tendenzen, in der Kühle der Formkünstler, in dem leidenschaftlichen Ringen der Hebbel und Ludwig um das Größte schier verdurstet; der nicht eben reiche, trockene Humor G. Freytags erschien schon als Wohltat, Fritz Reuters viel frischerer, aber doch beschränkter Humor als Erlösung. Und wie groß diese Sehnsucht war, das zeigt der Riesenerfolg eines wenig bedeutenden Schriftstellers, den eben nur die Geschlossenheit einer — ziemlich matten — Stimmung und die Gleichmäßigkeit eines — ziemlich dürftigen — Humors zum Lieblingsschriftsteller der ausgetrockneten Zeit machen konnte.

Friedrich Bodenstedt (1819—1892) aus Peine in Hannover war weder ein großer Dichter noch ein Mann von tiefem Gefühl oder selbständiger Denkkraft; er war auch nicht, wie etwa Jordan, ein starker Charakter von idealistischer Gesinnung. Es war aber eine ganz naive Seele, die sich redlich, wenn auch ganz vergeblich, bemüht hat, den Erfolg jener orientalisierenden Lehrhaftigkeit durch zahlreiche Tragödien und Schauspiele, Gedichte und Epen, Romane und Erzählungen zu überbieten. Aber er traf eben nur einmal durch glücklichen Zufall den Punkt, wo seine Begabung und der Geschmack seiner Zeit zusammenstießen — hier aber allerdings so, daß die etwa 150 Auflagen der „Lieder des Mirza Schaffy" zu einer der bezeichnendsten Tatsachen der neueren deutschen Literaturgeschichte wurden.

Bodenstedt hat das wichtigste aus seinem Leben selbst in den „Erinnerungen

aus meinem Leben" (1888) erzählt. Wie Freiligrath, Fontane und viele ihrer Genossen war er nicht für den literarischen Beruf bestimmt worden und hat erst als Lehrling in einem Handelshause dienen müssen. Er ging dann nach Rußland, wo er (Anfang 1841) im Hause des Fürsten Gallitzin Erzieher ward und seine Studien eifrig fortsetzte. Die Idee, den merkwürdigen Kosmos des jüngsten Weltreiches zu beschreiben, ging ihm auf, als er (1844) von Moskau nach Tiflis gegangen war, um dort als Lehrer und Schulleiter zu wirken: das Werk über „die Völker des Kaukasus und ihre Freiheitskämpfe gegen die Russen" (1848) war nur eine Abschlagszahlung auf den großen Plan. Nach der Heimkehr, die ihn durch Kleinasien, die Türkei, Griechenland geführt hatte, veröffentlichte er (1850) sein bestes Buch: „Tausendundein Tag im Orient." Es ist ein ethnographisch-historischer Reiseroman, der von den Landschaftsromanen der Sealsfield und Gerstäcker zu den Geschichtsromanen Scheffels und seiner Nachfolger überleitet; wie das Buch denn auch zeitlich ungefähr in der Mitte zwischen Sealsfields „Lebensbildern aus beiden Hemisphären" und dem „Ekkehard" steht. Dieser wissenschaftliche Reisebericht wird aber dem Roman genähert, nicht nur durch des Autors fast ausschließliches Interesse für die äußeren Schicksale von Land und Leuten — naturwissenschaftliche oder ökonomische Probleme werden kaum gestreift —, sondern vor allem auch durch die Figur des Mirza Schaffy. Einem persischen Sprachlehrer, der ihm in Tiflis wirklich einmal ein Lied — „Mollah, rein ist der Wein" — vorsang, hat Bodenstedt alle die Lieder in den Mund gelegt, die er selbst während jenes jahrelangen Verkehrs mit Mohammedanern und von ihnen beeinflußten Christen gedichtet hatte. Nun aber war seine Natur von der Art, daß diese Übertragung durchaus nichts Gewaltsames hatte. Die Niedersachsen haben an sich schon etwas von jener breiten Würde und vornehmen Beschaulichkeit, die der Orient so hoch schätzt, und die der süddeutschen Gemütlichkeit so fern liegen wie der preußischen Steifheit — denn Steifheit und Würde sind zweierlei! Dazu hatte sich Bodenstedt natürlich noch einen Maskenträger ausgesucht, der ihm bequem war: einen armen Sprachlehrer in der Fremde, beschaulich und unpraktisch und wohl auch eitel wie er. Daher gelang die Mystifikation, die der Dichter anfangs sogar seinem Verleger gegenüber aufrecht erhielt, vollkommen; und die glückliche Idee gab dem ganzen Buch einen eigenen Reiz.

Das Interesse für den vermeintlichen persischen Dichter traf überdies mit der großen Aufnahmefähigkeit der Zeit für exotische Poesie zusammen. Es war in dieser Epoche des poetischen Stoffhungers nicht zu verwundern, daß der Verleger von „Tausendundein Tag" auf den Einfall kam, von jenen „Liedern des Mirza Schaffy" (1851) eine Sonderausgabe zu veranstalten.

Ihr fabelhaftes Glück ist bekannt. Für den Dichter ward es freilich zugleich fast verhängnisvoll; er war und blieb der Dichter des Mirza Schaffy, was er auch immer begann. König Max berief ihn (1854) nach München und gab ihm eine der damals beliebten Dichterprofessuren, die für slawische Sprachen und Literaturen. Als sich die Münchener Dichtergemeinde auflöste, ging auch Bodenstedt (1866) nach Meiningen, wo er geadelt wurde und kurze Zeit das Theater leitete; später lebte er in Altona und zuletzt, in ziemlich bedrängten Verhältnissen, in Wiesbaden. Wie sein „Mirza Schaffy“ allmählich in der Schätzung sank, hat er kaum noch erlebt.

Fritz Mauthner hat gegen Mirza Schaffy das böse Epigramm gerichtet:

> Ein arger Feind der persischen Priester ist er,
> Ein kühner Jäger persischer Biester ist er,
> Ein starker Gegner der Parsen-Minister ist er:
> Zu Hause nur ein trister Philister ist er.

Aber Bodenstedt war in keiner Weise verpflichtet, ein politischer Dichter zu werden. Wenn er mit seinem Geschöpf fühlte, so lag das nicht in politischen Fragen, sondern in der Weltauffassung: die heitere Lebensbejahung, die entschiedene Abwehr aller trüben Weltflucht hat er seinem Vertreter aus eigener Empfindung eingeflößt. Ohne Zweifel war diese kräftige Lebensbejahung, in der er mit der Grundrichtung der ganzen Zeit, mit Lotze und Menzel, mit Freytag und Jordan übereinstimmte, das Allerbeste an Mirza Schaffy; und indem er diese Gesinnung noch weiter verbreitete, hat er stark und segensreich gewirkt. Bodenstedt ist gewiß nicht tief; er ist kaum geistreich zu nennen. Sein Grundzug ist vielmehr eine gewisse Altklugheit, ein Talent, Dinge neu zu entdecken, die alle Welt längst weiß. Der unglückselige „Nachlaß des Mirza Schaffy“ (1874) klingt ganz wie das Gestammel eines greisen Kindes, das nie jung war und nie alt wurde. Feierliche Trivialitäten und pompöse Gemeinplätze dehnen sich in anspruchsvollen orientalischen Zierleisten.

Aber daneben zeigte sich doch früher auch eine erfreuliche Munterkeit. Da verkündet er dann sein Evangelium in dem wirklich wunderhübschen Ghasel „Verbittre dir das junge Leben nicht, verschmähe, was dir Gott gegeben, nicht“, und polemisiert gegen die amaranthene Richtung:

> Wenn die Lieder gar zu moscheenduftig
> Und schaurig wehn —
> Muß es im Kopfe des Dichters sehr ideenluftig
> Und traurig stehn.

Freilich zeigt auch dies Beispiel die Achillesferse der Kunst Mirza Schaffys: die starke Abhängigkeit von Reim und Wort. Wie hier einmal das Reim-

spiel ihm ein gelungenes Verschen eingegeben hat, so hat es ihn oft auch zu den nichtigsten Künsteleien verlockt, und ärger noch hat ihm die Verführung des Wortklangs mitgespielt — was zwar zu dem orientalischen Kostüm nicht übel paßt.

Um die Reimtechnik hat sich Bodenstedt Verdienste erworben; ein paar hübsche kleine Genrebilder („Sie hielt mich auf der Straße an") sind ihm auch gelungen. Aber im ganzen richtet er sich doch selbst, wenn er das Urteil des Königs Max über einen anderen Autor zitiert:

> Die Dichtung verrät in jeder Verszeile, daß der Verfasser ein sehr geschulter Mann ist, aber kein Poet, obgleich er die Sprache mit großer Gewandtheit handhabt und sein Versbau an Korrektheit kaum etwas zu wünschen übrig läßt. Es fehlt ihm auch nicht an verständigen Gedanken und hübschen Bildern, allein es fehlt ihm an jenem geheimnisvollen Etwas, das den Poeten macht, und für welches ich noch in keinem Lehrbuche der Ästhetik und Poetik den treffenden Ausdruck gefunden habe.

Das gleiche gilt auch von der breiten Flut der eigentlichen Ermattungs- und Erholungspoesie, nach der die Lesewelt so eifrig griff. Zunächst ist hier an die Fortdauer jener anspruchslosen Unterhaltungsliteratur zu erinnern, die schon viel früher einsetzt, ja eigentlich nie ganz aufgehört hatte: Friedrich Gerstäcker (1816—1872), Friedrich Wilhelm Hackländer (1817—1877) aus Burtscheid bei Aachen („Europäisches Sklavenleben" 1854) und Edmund Hoefer (1819—1882) aus Greifswald als Haupttypen, aber auch Theodor Mügge (1806—1861), Otto Müller (1816—1894) und andere mehr. Aber bei ihnen tritt noch nicht das eigentlich Rekonvaleszentenhafte hervor; das kommt erst mit der gesuchten Vermeidung jeder, auch der leisesten Aufregung und Anstrengung.

Bezeichnend ist nun vor allem der Umstand, daß diese scheue Erholungsliteratur gerade von den Jungen vertreten wird. Sonst sind doch gerade diese die „Titanen", und wer bis zu fünfundzwanzig Jahren keine Welt zertrümmert hat, wird schwerlich ein großer Baumeister werden. Anders ist es jetzt. Als den „wahren Repräsentanten jener ‚Neuen Menschen', die aus der trüben Flut des ‚tollen Jahres' emporgetaucht sind und die sich nun außerordentlich schön und außerordentlich klug vorkommen, bloß weil sie die Narben und Wunden nicht tragen, die die Älteren entstellen, und weil sie die Torheiten nicht begangen, unter deren Folgen sie zu leiden haben", bezeichnet der gescheite Robert Prutz (1859) Otto Roquette (1824—1896) aus Krotoschin in der Provinz Posen. Und den großen, einzigen, ja verhängnisvollen Erfolg dieses liebenswürdigen Poeten, das Gedicht „Waldmeisters Brautfahrt" (1851) findet er gerade durch diese „abstrakte Jugendlichkeit" ausgezeichnet. Man beachte den gut gewählten Ausdruck „abstrakte Jugendlich-

keit": es ist in der Tat eine von allen konkreten Fragen und den meisten konkreten Dingen mit instinktiver Scheu schweigende Art, von allem Kampf des Tages entfernt, „weltfern, weit weit dahinten"; ich möchte sagen, es ist mehr eine mädchenhafte als eine männliche Jugendlichkeit. Und eben darum hat der Dichter sich auch nicht entwickelt. Er schrieb aus fröhlicher Seele die Geschichte von der Brautfahrt des Prinzen Waldmeister zur Prinzessin Rebenblüte — eine Ausmalung volkstümlicher Beseelung, wie sie knapper-humoristischer z. B. Burns in „Hans Gerstenkorn" gegeben. Der Erfolg war verdient — aber er war zu groß.

So unaufhörlich er produzierte, Dramen, Romane, Erzählungen in Versen — er blieb, wie Bodenstedt, für das Publikum der Autor eines Buches, und scherzhaft-klagend erzählt er es selbst, wie man ihn immer wieder mit Waldmeister und Maibowle feierte trotz „Gevatter Tod" (1873) und dem „Buchstabierbuch der Leidenschaft" (1878). Und, wie bei Mirza Schaffy, hatte auch hier die Welt im Grunde recht. Nur ein Werk hat noch Bedeutung, und das hat auch Beachtung gefunden: die Lebensgeschichte „Siebzig Jahre" (1893). Aus diesem liebenswürdigen Buch lernen wir das Beste kennen, was jene Zeit besaß: die ruhige Lebenstapferkeit, den unverdrossenen Lebensmut. Mit welch sieghaftem Humor kämpfte sich ein Ludwig Pietsch (geb. 1824, gest. 1912: „Wie ich Schriftsteller geworden bin" 1892, 1896) durch alle Bedrängnis durch! Sie ließen sich dadurch weder die Lebensfreude zerstören, noch das Wohlwollen. Darin liegt die Größe dieser sonst nicht eben großen Generation; darin die Bedeutung eines meisterhaften Zeitschriftenleiters wie Julius Rodenbergs (1831—1914) und der Grundton seiner „Deutschen Rundschau" (seit 1874); darin die Ansprüche auf Erfolg bei einem liebenswürdigen Erbauungsdichter wie Karl Gerok (1815—1890; „Palmblätter" 1857, 1878): Wohlwollen erweckte Wohlwollen, Vertrauen erzeugte Vertrauen.

Man sprach nach der Revolution nicht übel von „Fanatikern der Ruhe". Man könnte ebenso sagen, daß die Scheu vor der Erregung bei einigen Autoren einen aufgeregten Charakter annahm. Ludwig Eichrodt (1827—1892), ein Ministersohn aus Durlach, Scheffels Jugendfreund und wie dieser nach vielseitig dilettierendem Studium praktischer Jurist, wurde vor und eigentlich auch über Wilhelm Busch zum Klassiker des „höheren Blödsinns". Auch das Wort stammt; soviel ich weiß, aus dieser Epoche und bezeichnet nicht übel einen gewissen gewollten Stumpfsinn, der sich jenseits von Sinn und Unsinn behagt und sich in Eichrodts Blumenlese „Hortus deliciarum" (1876) und seinen eigenen Gedichten („Lyrischer Kehraus" 1869) schier zu breit macht. Zuweilen hat dieser aber das Behagen des Philisters an einem wenig anstrengenden Genuß der Poesie so glücklich geschildert, daß die Parodie symptomatische Be-

deutung erhält; so in „Biedermeiers großer Literaturballade" oder dem „Hymnus auf Goethe":

> Bettina, die so kindlich,
> Sprach ihn als Freundin an,
> Auch sagt er manches mündlich
> Dem treuen Eckermann...

Auch die hervorragendsten Blüten des „höheren Blödsinns" in unsern Kommersbüchern und in Sammlungen wie den bekannten „Musenklängen aus Deutschlands Leierkasten" („In der großen Seestadt Leipzig war 'ne große Wassersnot") gehören wohl diesem Jahrzehnt an.

Bezeichnet aber dieser Ton das äußerste Maß der Entfernung von Ernst und Anstrengung, so war doch darin so wenig wie in Scheffels Ironie ein gewisser Galgenhumor zu verkennen. Die Extreme berühren sich. Vor den Enttäuschungen dieser eben erst so leidenschaftlich angesungenen Welt, vor den Schmerzen des so glühend gefeierten Lebens flohen die einen in oberflächliche Heiterkeit, die andern in einsame Schwermut. Neben dem tollen Humor die wilde Verzweiflung — wie oft hat sich das in einer Brust gezeigt! Der Dichter des Malvolio war auch der des Timon, und bei uns sind Gryphius und Lenau nicht die einzigen, bei denen die düsterste Nachtstimmung mit wildem Gelächter wechselt. Auch die Periode nach der Revolution kannte dies Nebeneinander. Sie besitzt neben Scheffel und Eichrodt die tiefen Pessimisten Hieronymus Lorm und Dranmor — sie besitzt Wilhelm Raabe, den pessimistischen Humoristen. Überwiegend war man pessimistisch gestimmt; aus religiöser Begeisterung konnte so wenig wie aus patriotischem Enthusiasmus in dieser Zeit der kleinen Kämpfe der neue weltschmerzliche Mystizismus eines Eduard v. Hartmann aus Berlin (1842—1908), des vom Offizier zum Modephilosophen avancierten, unermüdlich fleißigen Propheten des „Unbewußten", bekämpft werden.

Solitaire, der schon früher vortrat, gehört wohl mit dem größten Teil seiner Schriften hierher; aber dem wilden Einsamen fehlt das Epigonenhafte. Seine Kraft, seine Wut, seine Glut hat niemand von den Neuen der Zeit nach der Revolution. Auch Hieronymus Lorm (eigentlich Heinrich Landesmann, 1821—1902) aus Nikolsburg in Mähren besitzt sie nicht; aber dafür nennt er sein eigen, was jenem ganz fehlte: seltene Formvollendung. Der kränkliche mährische Jude wurde vom furchtbarsten Unglück verfolgt: seit dem fünfzehnten Jahre war er taub und augenleidend; 1881 verlor er das Sehvermögen vollständig. Später ward er überdies gelähmt, so daß er nur durch eine Zeichensprache, durch Taktieren auf seiner bloßen Hand mit der Außenwelt verkehren konnte. Bei dieser grauenhaften Prüfung bewährte der Schwager Berthold

Auerbachs glänzender als irgendein anderer jene Tapferkeit, die die Zeit brauchte, damit man überhaupt nicht ganz unterging. Eifrig bildete er sich fort und hat auch noch gegen Nietzsche Stellung genommen; er ward ein Kritiker von Ruf, er ward ein glücklicher Familienvater. Die vielseitige Tätigkeit in fast allen Literaturgattungen, die auch er entwickelte, insbesondere seine philosophischen Schriften („Der Naturgenuß. Eine Philosophie der Jahreszeiten" 1876, „Der grundlose Optimismus" 1894) würden ihm eine dauernde Bedeutung nicht sichern; wohl aber verdienen diese seine Gedichte (zuerst 1870; Gesamtausgabe 1886). Weicher, melodischer ist der tiefste Weltschmerz wohl nie ausgedrückt worden als in diesen Hymnen der stillen Verzweiflung; und es ist nicht, wie bei so vielen Nachahmern Lenaus und Heines, ein traditioneller Weltschmerz — es ist persönlichstes Erlebnis, eigenste Erfahrung, was aus dieser Klage hervortönt:

So lang die Sterne kreisen
Am Himmelszelt,
Vernimmt manch Ohr den leisen
Gesang der Welt:

„Dem seligen Nichts entstiegen,
Der ewigen Ruh,
Und ruhelos zu fliegen —
Wozu? Wozu?"

Die uralte Sage von der Harmonie der Sphären deutet er in ein tieftrauriges Fragen der Gestirne um.

Weniger originell, aber kräftiger im Ton ist Ferdinand von Schmid (1823—1888), ein Schweizer Großkaufmann, der es in Brasilien zu großem Vermögen brachte, später aber fast ganz seinen literarischen Liebhabereien lebte. Unter dem Namen „Dranmor" gab er Dichtungen (Gesamtausgabe 1873), deren Refrain auch wieder ist: „Das Leben ist nicht wert, gelebt zu werden"; neben Lyrischem wilde Balladen und kleine Epen aus den Steppen Südamerikas. Aber auch bei ihm, wie bei so vielen Epigonen, gehen Form und Inhalt keine rechte Ehe ein:

Sein Talent, sagt ein feiner Kritiker, Saitschik, hat nichts Reales, noch Plastisches an sich ... Was er bietet, sind überaus schöne Gedanken, aber nackt, ohne plastische Hülle ... Als eine vom Grunde aus unzufriedene Natur vermag Dranmor in der Poesie keinen Prozeß der Selbstbefreiung zu erblicken.... Er ist nicht schöpferisch, denn er hat nicht die nötige Kraft, in das volle Walten der Natur einzugreifen; es mangelt ihm die Lebensfreude, er vermag nicht die Empfindungen voneinander scharf zu trennen: ehe seine Empfindung Zeit hat, sich voll auszuleben, dringt er schon dahinein, mit seinem Denken nivellierend und verallgemeinernd.

Ich zitiere diese treffenden Bemerkungen hauptsächlich deshalb ausführlich,

weil sie soviel für die um diese Zeit hervortretenden Dichter Typisches enthalten. Fast wörtlich paßt das alles auf Robert Hamerling, vielfach auch auf Wilhelm Raabe. Die Lebensfreude, sie fehlt überall. Überall wird wieder die Abkehr vom starken Leben gepredigt.

Aber man brauchte ja gar nicht erst eine Religion des grundlosen Optimismus oder der deutschen Selbstverleugnung aufzubauen — man konnte sich einfach innig und weltverachtend an gegebene Religionen anschließen. Man brauchte nicht nach Hellas oder in den islamitischen Orient zu fliehen und nicht einmal mit Robert Waldmüller (Charles Duboc aus Hamburg, geb. 1822) in das Schlaraffenland des alten Neapels, das sein „Don Adone" (1883), der glücklichste humoristische Roman dieses Zeitraumes, mit manchmal an Eichendorff gemahnender Kunst gemalt hat. Der treffliche Leopold Kompert (1822—1886) aus Münchengrätz in Böhmen, ein Jugendfreund Moritz Hartmanns, fand endlich für seine Geschichten „Aus dem Ghetto" (1848, 1860) den ruhigen, stillen, fast frommen Ton, den diese altertümliche, halbverschüttete Welt verlangte. Statt der grell tendenziösen Beleuchtung, die frühere Jugendschilderungen fast stets nach der einen oder der andern Seite hin entstellt hatte, und die bei Karl Emil Franzos wieder stark hervortritt, statt der freilich gemütlich-witzigen, aber doch immer ironisch überlegenen Tonart, die Aaron Bernstein (1812—1884) aus Danzig, der begabte Begründer der Berliner „Volkszeitung" (1853) und verdiente Verfasser der weitverbreiteten „Naturwissenschaftlichen Volksbücher" (1868—1870), in seinen Novellen aus dem jüdischen Leben („Vögele der Maggid" 1860, „Mendel Gibbor" 1860) anschlug, wählte Kompert den Ton, in dem man Jüngeren von der Tapferkeit und den Leiden ihrer Vorfahren erzählt. Der epischen Bedeutung eines jahrhundertelangen Martyriums ist er erst, und fast allein er, gerecht geworden. — Und mit fast religiöser Andacht vertiefte sich auch Friedrich Schlögl (1821—1892) („Wiener Blut") aus Wien in das Leben seiner Vaterstadt, seitdem er sich (1870) von der drückenden Last einer Subalternbeamtenstelle freigemacht hatte. Wie Raabe liebte er die alte, enge, idyllische Stadt, sah er in der eindringenden Zivilisation ein Unglück und konnte auf einer Alm anfangen zu weinen vor Schmerz darüber, daß er in dem modernisierten Wien leben müsse; aber doch war ihm auch dies ans Herz gewachsen und vor allem, wieder eine Ähnlichkeit mit Raabe, die kleinen Leute darin. Aber gerade aus dieser Heimatfrömmigkeit erwuchs ihm auch der herrliche, oft bärbeißige Humor. In einer Zeit, in der man den Humor sonst mit Gold aufwog, blieb leider dieser echte Herzenshumorist fast unbeachtet — ein prächtiger Vertreter des weltbesiegenden Lachens, der am Vorabend seines Todestags sich bei seinem Freund Chiavacci entschuldigte, eine Sitzung für das Anzengruber-Denkmal

versäumen zu müssen: „Ich bin durch eine dringende menschliche Berufsangelegenheit verhindert; ich habe morgen zu sterben..." —. Vincenz Chiavacci (1847—1916) selbst ist als Schlögls bester Schüler anzusehen, der freilich in seinen glatten Bildern aus dem Volksleben Wiens Schlögls Art fast so sehr verflacht hat, wie der lustige Benno Rauchenegger (geb. 1843) aus Memmingen („Münchener Skizzen" 1888) die seines Vorgängers Franz Trautmann (1813—1887). In der Nachahmung volkstümlicher Redeweise ist allerdings fast überall den Jüngeren die neue Schulung des Ohrs zugut gekommen. Das reizte sie denn auch, von der Erzählung zum Volksstück fortzuschreiten, und hierdurch haben Chiavacci („Einer vom alten Schlag" 1886, mit Karlweiß), Karlweiß (Karl Weiß 1850—1901: „Aus der Vorstadt" 1893, mit Hermann Bahr), Karl Morré (1832—1900) aus Klagenfurt („'s Nullerl" 1884) die alte österreichische Tradition von Raimund und Nestroy bis zu Hermann Bahr (geb. 1863: „'s Tschaperl" 1897) und Artur Schnitzler (geb. 1862: „Liebelei" 1895) übergeleitet.

Der liebenswürdige Friedrich Wilhelm Grimme (1827—1887) aus Assinghausen im westfälischen Sauerland vereinigt die andächtige Liebe zur Heimat mit warmherziger Religiosität. In seinen Schwänken („Schwänke und Gedichte" 1861) ist der Lehrer und Gymnasialdirektor etwas trocken; aber seine Gedichte (Gesamtausgabe 1881; zuerst 1855) enthalten echte Herzenstöne, und nicht leicht ist ein Teil Deutschlands so warmherzig gepriesen worden, wie er sein Heimattal, „dies Himmelreich auf Erden", besingt. Kräftig und tüchtig sind auch seine Sprüche. Den Typus des eigentlichen Dialektdichters, der sich inhaltlich wie äußerlich innerhalb engerer Grenzen halten muß, hier aber wahrhaft Erfreuliches zu leisten vermag, verkörpert dieser Fortsetzer anspruchsloser altvolkstümlicher Art in ausgezeichneter Weise. Der katholische Pfarrer Augustin Wibbelt (geb. 1862) ist gleichfalls ein guter Schwankerzähler („Drüke Möhne" 1898), der aber auch in der spannenden Erbschaftsgeschichte „De Järnsdorff" sein eigenstes Gebiet, die Psychologie der westfälischen Hofschulzen-Aristokratie, anschaulich vorzuführen versteht. Zu höherem Schwung hebt sich ein anderer eifrig katholischer Dichter: Edmund Behringer (geb. 1828) aus Babenhausen in seinen „Aposteln des Herrn" (1879). Die Großartigkeit und Geschlossenheit der Komposition bleibt zu bewundern, mag auch in der Durchführung ein gewisses Mißverhältnis zwischen Vorsatz und Kraft fühlbar bleiben.

Fast kehrt in diesen Männern jene Blütezeit der „Heimatkunst" wieder, die wir in der Weltflucht der Restaurationszeit wiederfanden: ihre gemütliche Stimmung, ihr oft etwas philiströser Humor. Aber auch Humoristen größeren Stils fehlten nicht: wir haben Raabe, wir haben Busch.

Wilhelm Buschs originelle Erscheinung umgibt ein Kometenschwarm kleinerer Berufshumoristen. Julius Stettenheim (aus Hamburg 1831—1916) brachte es in dem Ausbeuten gewisser fast mit Maschinenkraft betriebener Witzschablonen zu einer virtuosen Fertigkeit. Eine wirklich fruchtbare Idee lag zugrunde: die frivole Unzuverlässigkeit gewisser Berichterstatter verdiente wirklich in dem von Bernau, einem Landstädtchen bei Berlin, über den russisch-türkischen Krieg referierenden Wippchen oder in dem allemal hinausgeworfenen „Interviewer" gegeißelt zu werden. Nun erfand sich aber der rein verstandesmäßig arbeitende Redakteur der „Berliner Wespen" gewisse stehende Hilfsmittel zur raschen Witzerzeugung, wie Wippchens Sprichwörtervermischungen, die freilich oft genug sehr spaßig wirkten. Lebendige Figuren werden diese Witzautomaten wie Wippchen nicht, während ein minder berühmter Konkurrent Stettenheims, Sigmund Haber (1835—1895) aus Neisse, im „Ulk" lebendige Typen des Berliner Lebens schuf, den Bummler Nunne und die Nähmamsell Paula Erbswurst, die „nicht vorgreifen will" — Gestalten, die sich den Zwickauer, Strudelwitz, Karlchen Mießnick des alten „Kladderadatsch" nicht unwürdig anreihen. Derselbe Unterschied trennt den geistreichen, aber über ein Mosaik von Einzelwitzen nie hinauskommenden Wiener Humoristen Daniel Spitzer (1835—1893) von dem Holsteiner Julius Stinde (1841—1905), der den Typus der allzu gescheiten, platt vergnügten Berliner Philistersfrau in seiner „Wilhelmine Buchholz" zum Ergötzen Bismarcks und zum Abscheu Mommsens mit tödlicher Sicherheit abmalte, aber freilich dann auch geschäftsmäßig ausbeutete („Buchholzens in Italien" 1883, „Familie Buchholz" 1884, „Frau Wilhelmine" 1886 usw.; der erste Teil der „Familie Buchholz" kam auf 73 Auflagen!).

Humoristische Kunst aber, bei der der Witz aus dem verborgensten Urquell einer persönlichen Weltauffassung quillt, hebt Wilhelm Busch (aus Wiedensahl bei Stadthagen 1832—1908), den stärksten Humoristen dieser Zeit, über solche Virtuosen oder auch über harmlosere Vorgänger seines „Max und Moritz" (1858), wie Heinrich Hoffmann (1809—1894) aus Frankfurt am Main, dessen weltberühmter Struwwelpeter (1845) es auf mehr als 250 Auflagen gebracht hat.

Wir sahen schon bei Scheffel den Stolz der Zeit auf ihr Wissen und Können in parodistischen Humor umschlagen. Tiefer geht die melancholische Begründung des Humors bei Busch. Er ist nicht, wie der Dichter des „Gaudeamus", ein persönlich mißgestimmter Mensch, der in der zu dicht besetzten Welt nirgends einen bequemen Tischplatz findet, sondern er ist im Grunde ein Verächter dieser Welttafel selbst und ihrer Genüsse. Schopenhauer ist die Lieblingslektüre dieses Humoristen, und wer seine Lyrik und seine Prosa kennt, wird

sich darüber nicht wundern. Die „Kritik des Herzens" (1874), wenig beachtet, weil bilderlos, gibt für seine ganze Produktion den Schlüssel. Sie zeigt ihn von Heinrich Heine formell stark beeinflußt, den Busch auch in der Überschriftlosigkeit der einzelnen Stücke nachahmt. Aber daneben finden sich ein paar vortreffliche Fabeln, die an die alten, gemütlich-humoristischen Fabeldichter wie Pfeffel und Lichtwer erinnern, und ein paar ernste rein lyrische Gedichte, die schwächeren etwas pomphaft, die besseren von rührender Schlichtheit. Im ganzen überwiegt unzweifelhaft die Reflexion, und sie gipfelt in Bekenntnissen wie dies: „Der Schmerz ist Herr, und Sklavin ist die Lust." Symbolisch malt Busch seine ganze Weltanschauung in dem folgenden Gedichtchen:

Es sitzt ein Vogel auf dem Leim,
Er flattert sehr und kann nicht heim.
Ein schwarzer Kater schleicht herzu,
Die Krallen scharf, die Augen gluh.
Am Baum hinauf und immer höher
Kommt er dem armen Vogel näher.
Der Vogel denkt: Weil das so ist
Und weil mich doch der Kater frißt,
So will ich keine Zeit verlieren,
Will noch ein wenig quinquilieren,
Und lustig pfeifen wie zuvor.
Der Vogel, scheint mir, hat Humor.

Das wäre denn also ein Humor der Verzweiflung, die die Augen vor dem unabwendbaren Elend schließt und singt wie „wenn die Kinder sind im Dunkeln". Nicht minder erfüllt die beiden letzten Schriften Buschs ein bitterer Galgenhumor: die symbolischen Prosamärchen „Eduards Traum" (1891) und „Der Schmetterling" (1895) ironisieren den idealistischen Phantasten, der ausruft: „O wie schön ist doch die Welt!" und dabei den Stellwagen nicht bemerkt, der ihm nun ein Bein abfährt, oder auf der Jagd nach dem unbekannten Schmetterling vollends zum elenden Krüppel wird.

Dennoch darf man sich nicht vorstellen, der Autor, über dessen Bücher in Deutschland wohl am meisten und stärksten gelacht worden ist, habe immer nur Verse und Karikaturen gemacht, um sich von der Angst des Daseins zu befreien. Ganz unzweifelhaft sitzt neben dem pessimistischen Grübler, der freilich zuletzt die Oberhand gewonnen hat, ein Virtuos des unmittelbaren, des subjektiv notwendigen Lachens. Seine Produktivität gewährte ihm nicht nur Trost, sondern auch ganz unvermittelt Vergnügen. Und zwar war es das Vergnügen des Lernens, des Beobachtens. Die große Freude am Studieren des Lebens, die einem Nietzsche die Freude an der Existenz selbst entbehrlich macht, kündigt sich hier schon bei einem Mann an, den neben dem großen Denker zu

nennen vielleicht Sakrileg scheint. Dennoch beruht hierin seine ganze Kraft: in der Kunst, genau zu beobachten und die tausend wechselnden Bewegungen des Lebens auf ein paar große Linien zu reduzieren. Das gibt Busch etwas, das in dieser ganzen Zeit der hübschen Talente kaum einer noch erreichte: einen wirklich persönlichen Stil. Zunächst in der Zeichnung. Er bevorzugt, wie die meisten Karikaturenzeichner, bestimmte extreme Typen: den ganz Dünnen und ganz Dicken (bei seinen beliebten Brüderpaaren treten sie gewöhnlich nebeneinander auf), die fabelhaft spitze und die kugelig runde Nase; die gemütlich behagliche Hausfrau und die alte Hexe. Er eilt gern gewissen Situationen zu: der Prügelei, bei der womöglich Blut fließen muß, — seine Grausamkeit im Stil der Kindermärchen hat Schaukal geistreich hervorgehoben — oder der zärtlich-grotesken Umarmung; er liebt einige besonders dankbare Nuancen des Gesichtsausdrucks: die Schadenfreude, das dumme Zuglotzen, die erschreckte Überraschung. Aber das alles paßt zusammen und gibt eben eine Welt, wie sie der Pessimist sich vorstellt: in der die Menschen, die Handlungen, die Motive der Handlungen wie die Melodien einer Drehorgel sich mit geringen Variationen immer wiederholen und immer durch ihre innere Bedeutungslosigkeit zu der Wichtigkeit, die der Betroffene ihnen beilegt, einen komischen Kontrast bilden. Diese einheitliche Grundanschauung hat der Text nur noch herauszuarbeiten. Es kommt ihm keineswegs darauf an, überraschende Geschichten zu ersinnen, wie es der von Fr. Th. Vischer nicht eben glücklich mit Busch verglichene Schweizer Töpffer tut; es kommt ihm noch weniger darauf an, das Momentane in seiner Eigenart scharf festzulegen, wie der von unserm Ästhetiker in dem gleichen Aufsatz so unglaublich unterschätzte Franzose Gavarni es liebt. Sondern typische Figuren erleben typische Schicksale — gerade wie im Volksmärchen. Der heilige Antonius, Pater Filucius, die fromme Helene sind für Busch drei Typen der Scheinheiligkeit — und an wirkliche Heiligkeit glaubt er eben nicht; der Dichter Bählamm (1883) und der Maler Klecksel (1884) sollen Künstlers Erdenwallen in grotesker Übertreibung, aber doch immer typisch illustrieren. Es gilt also immer das Typische herauszuholen, und in der Kunst der Vereinfachung sucht Busch seinen Meister. Man denke nur an jene in den Betten halbversteckten Kinder- und Frauenfiguren — wieder ein Lieblingsmotiv — die mit zwei, drei Linien uns die vollkommenste Illusion nicht nur des Lebens, sondern der Bewegung geben. Überhaupt ist Busch unerreicht in der Darstellung von Bewegungen. In einer Zeit, in der Kaulbach, Piloty, Makart die Menschen in einer bestimmten Pose erstarren lassen mußten, um sie malen zu können, ward er der erste Virtuos des Momentbildes — eben wieder weil für das menschliche Leben Bewegung typisch ist und nicht Ruhe.

Nirgends tritt diese symptomatische Eigenart Buschs stärker hervor als in seinen berühmten Sentenzen. Karl von den Steinen, der berühmte Geograph, erzählt, wenn auf langen, staubigen, Seele und Körper abmattenden Wanderungen in der Wildnis Amerikas der Geist ganz in Lethargie zu versinken drohte, habe ihn nichts so belebt, wie diese Sprüche zu zitieren:

Es ist ein Brauch von alters her:
Wer Sorgen hat, hat auch Likör

oder:

Denn hinderlich, wie überall,
Ist hier der eigne Todesfall

oder:

Wer sich freut, wenn wer betrübt,
Macht sich meistens unbeliebt

und so viele andere weise Aussprüche. — Was ist eigentlich in ihnen das Wirksame? Doch wohl das Parodistische, mit dem Selbstverständliches oder aber höchst Anfechtbares als tiefe Wahrheit vorgetragen wird:

Musik wird oft nicht schön gefunden,
Weil sie stets mit Geräusch verbunden.

Die Autoren dieser Zeit trieften vielfach nur so von Weisheit; an Gnomen und tiefsinnigen Bemerkungen wurde wieder fast so viel geleistet wie in der Zeit des jungen Deutschland, an die diese auch sonst vielfach erinnert. Wilhelm Busch stellt diesen anspruchsvollen Dichtersentenzen die plattkomische Sentenz im Holzschnitt gegenüber und hat die Lacher auf seiner Seite.

Auch in anderer Hinsicht bedeutet er den Anbruch einer Reaktion gegen die herrschende literarische Mode. Die Formvollendung des Münchener Kreises hatte dem jungen Maler in der bayerischen Hauptstadt auch in schwächeren Exemplaren begegnen müssen. Heyse, Storm, selbst Spielhagen — sie vertraten alle eine Glätte, eine Eleganz, die dem Pessimisten eine „Ruchlosigkeit“ scheinen mochte. So kam er zu seinen Versen, gerade wie der von ihm verehrte C. A. Kortum (1745—1824) in der unsterblichen „Jobsiade“ (1784) durch den Gegensatz zu der Mondscheinpoesie auf seine grotesken Reime und grobkomischen Illustrationen kam. Gerade diese Reime und daneben die schelmische Willkür der Schlußmoral halten uns fortwährend im Gedächtnis, daß es sich eben um ein kühnes Spiel handelt — eine Empfindung, ohne die der skeptisch-pessimistische Grundton die humoristische Wirkung zerstören würde.

Aus dieser Art des „tendenzlosen Spiels“ ist Busch aber doch in der mittleren Periode seines Schaffens herausgetreten, und gerade damals hat er das Höchste erreicht. Dem Schopenhauerianer, dem liberalen Protestanten, dem Realisten

war ein natürlicher Gegensatz zur Kirche und besonders zum Katholizismus angeboren. Als nun der „Kulturkampf" kam, begeisterte der heroische Anfang dieses Unternehmens, das so wenig heroisch schließen sollte, den in München in der Atmosphäre der Döllinger und der Kaulbach lebenden Satiriker zu eifrigster Parteinahme. Nun erschien (1870) der „Heilige Antonius", dem „Die fromme Helene" (1871) und der geringere „Pater Filucius" (1873) folgten — letzteres eine aufdringlich deutliche Tendenzsatire. Allgemein politische Tendenz erfüllte den „Geburtstag" (1873), der gegen die Partikularisten in der hannoverschen Heimat zu Felde zog. Die „Kritik des Herzens" bedeutete den Abschied von der öffentlichen Kampfestätigkeit. Ihre mildere, weichere Stimmung zeigt sich auch noch in der „Knopp-Trilogie": „Abenteuer eines Junggesellen" (1875), „Herr und Frau Knopp" (1876), „Julchen" (1877), in der die typische Zeichnung nun zur Darstellung eines ganzen Durchschnittslebens fortschreitet. Auch sie ist reich an glücklichen Worten und Gebärden, doch die alte Frische der Erfindung zeigt sich nur noch in einem Überbleibsel aus der kulturkämpferischen Episode: dem Eremiten Krökel — der letzten wirklich zu dem grotesken Stil eines Rabelais aufsteigenden Schöpfung Buschs. Die Befriedigung am Kampfe hatte ihm wohlgetan: nun folgte die Enttäuschung. Die späteren Bücher sind nur noch Selbstkopien, wenn auch nicht immer ganz mißlungene; sein Abschiedswort: „Zu guter Letzt" (1904) nur noch ein matteres Bekenntnis jenes ironisch abgeklärten Pessimismus, den schon die „Kritik des Herzens" atmete, während die kleine Sammlung „Hernach" (1908) noch wahre Perlen seiner stillen Didaktik enthält. Er beschloß sein Leben einsam in dem kleinen Harzort Mechtshausen, ein stiller Mann, dessen interessanten Kopf mit den durchbohrenden Augen kein Geringerer als Lenbach verewigt hat.

In weitem Abstand folgten zwei weitere, fast elegische Humoristen, in denen die Lebensfreude aber doch wieder gesiegt hat.

Heinrich Seidel (geb. 1842 zu Perlin in Mecklenburg, gest. 1906) gehört zu den Glücklichen, denen es gelingt, eine typische Figur zu erschaffen, und der stillvergnügte Leberecht Hühnchen (1882; 1907 in 46. Auflage!) hat etwas mehr zu bedeuten als die plattgescheite Frau Wilhelmine Buchholz Stindes oder gar als Stettenheims moderner Meisterlügner Wippchen. Seidel, von Haus ein Ingenieur — er hat die Berechnungen für das Gewölbe der Riesenhalle des Anhalter Bahnhofs in Berlin gefertigt —, hatte schon eine ganze Reihe von Novellen, kleinen Erzählungen, Gedichten veröffentlicht, in denen sich „das Talent, wunderbare Dinge zu erleben" in hübschen Kleinigkeiten zeigte; aber er fand keine Beachtung. Unbeirrt ging er weiter der Kultur seiner zierlichen kleinen Spalierröschen nach — und mit Leberecht Hühnchen

war er berühmt, hatte eine Gemeinde und auch für die späteren Schriften („Neues von Leberecht Hühnchen und anderen Sonderlingen“ 1888, in 19. Auflage 1898; „Leberecht Hühnchen als Großvater“ 1890) ein dankbares Publikum. Und mit vollem Recht. In dem putzigen Sonderling aus der Familie von Jean Pauls Schulmeisterlein Wuz, der sich aus jedem Erlebnis ein Fest macht und aus jedem Rosenstock einen Feengarten, in diesem prächtigen Leberecht Hühnchen steckt auch etwas von dem Gefühl Nietzsches: das Leben ganz auszukosten, darauf komme es an. Die Kraft eines Reuter oder Rosegger, die Phantasie Hoffmanns oder den Geist Jean Pauls hat der Neuschöpfer der Großstadt-Idylle sich von seinen Paten nicht schenken lassen können, aber vor ihnen hat er seinen reinlich und zierlich gefügten Stil voraus, der aus jedem Satz ein niedliches Ruhebettchen macht. „Wo ist die Sonne, die Sonne soll noch einmal kommen, sie hat noch niemals einen so glücklichen Esel gesehen!“ Wer verweilt nicht gern mit heiterm Lächeln auf solch einem Satz? Seidel hat das verlorene Geheimnis altmodischen Glücks wiederentdeckt: er hat Zeit. Wie sein Hühnchen jede Freude noch in zwanzig Schnittchen zerschneidet, um länger daran kauen zu können, so zerlegt sein Autor jede Minute in ihre Sekunden und findet so immer Zeit, zwischen zwei ernste Momente einen fröhlichen einzuschalten und das Traurige so klein zu machen, daß es aufhört, zerstörend zu wirken. Diese Kunst des mikroskopischen Erzählens hat Johannes Trojan (aus Danzig 1837—1915) in seinen Plaudereien („Für gewöhnliche Leute“ 1893) bisweilen zu stark ausgebeutet. Aber wo er sich in voller Muße ergehen kann, da wird der Verfasser der „Scherzgedichte“ (1883) zum glücklichsten Schüler J. V. Scheffels. Ein ganz anderer Virtuos der Stimmung, brachte es Theodor Storm zu dichterischer Meisterschaft.

Theodor Storm (1817—1888) gehört zu jenen Dichtern, deren ganzes Leben fast nur ein eigentliches Erlebnis aufweist: ihre Jugendzeit. Es sind lyrische Naturen, von so zarter und zugleich tiefer Sensibilität, daß schon in Jahren, die sonst noch vor dem „Aufblühen der Außenwelt“ liegen, sie sich vollsaugen von Empfindungen für jede Stimmung, die sie umgibt. Das verleiht dann jedem künstlerischen Wiedererwecken dieser Jugendeindrücke einen eigenen Reiz; nicht bloß die Darstellung, schon die Konzeption selbst ist gleichsam vergoldet von der Patina jahrelanger Unberührtheit; ein gesättigter Goldton wie auf den Werken alter Meister erfüllt schon die Phantasievorstellung des Dichters und geht von hier, fast ungewollt, in die Ausarbeitung über. Zwar von Storms eigentlicher Lyrik gilt das nicht so ganz; hier tönt neben jener süßen Jugendsehnsucht ein kräftiger Weltton, wenn auch seltener, weniger gepflegt:

Wir können auch die Trompete blasen
Und schmettern weithin durch das Land;
Doch schreiten wir lieber in Maientagen,
Wenn die Primeln blühn und die Drosseln schlagen,
Still sinnend an des Baches Rand.

Aber fast ganz gilt es für seine Novellendichtung. Er schreibt selbst an Eduard Mörike, seinen Liebling und seinen nächsten Verwandten unter den Zeitgenossen: „Sobald ich recht bewegt werde, bedarf ich der gebundenen Form. Daher ging von allem, was an Leidenschaftlichem und Herbem, an Charakter und Humor an mir ist, die Spur meist nur in die Gedichte hinein. In der Prosa ruhte ich mich aus von den Erregungen des Tages; dort suchte ich grüne stille Sommereinsamkeit." Und ebenso bezeichnend einmal an Ludwig Pietsch: „Ich lege Ihnen hier ein Gedicht bei, worin die Sehnsucht nach unserer alten Heimat Worte gefunden"; (es ist das Gedicht „Gartenspuk") „eine wohl nicht ganz gelungene Dämonisierung dieser Garteneinsamkeit, welche die Mutter meiner meisten Produktionen ist."

Das ist Romantik — sicherlich; und die beiden Forscher, denen wir so vortreffliche Analysen der Stormschen Dichtung verdanken, wie wir sie nur von wenigen deutschen Poeten besitzen, Erich Schmidt und Paul Schütze, haben nicht verfehlt, die Verwandtschaft Storms mit der Romantik hervorzuheben. Romantisch ist dies starke Unterscheiden der poetischen Einsamkeit von dem prosaischen Lebenslärm, ist Storms Naturempfindung überhaupt, für die Schütze mit Recht einen Spruch Goethes zitiert: „Das sogenannte Romantische einer Gegend ist ein stilles Gefühl des Erhabenen unter der Form der Vergangenheit oder, was gleichlautet, der Einsamkeit, Abwesenheit, Abgeschiedenheit." Das scheint in der Tat wie auf Storm gemünzt:

Kein Klang der aufgeregten Zeit
Drang noch in diese Einsamkeit.

Romantisch ist seine Vorliebe für Künstlerromane oder doch die Neigung, den Helden „von der Prosa des Lebens abgewandt" darzustellen und diese Tendenz etwa noch durch einen realistischen Gegenspieler (wie in „Immensee") zu verstärken. Und dennoch ist Storm nicht Romantiker im vollen Sinne des Wortes; er ist eben ein Nachkomme der Romantik, den die politisch-historische Richtung einer neuen Zeit berührt hat. Daher zweierlei: Im Gegensatz zu der unbestimmt-idealisierenden Traumwelt Eichendorffs ein realistisches Individualisieren der poetischen Erdenwinkel; und im Gegensatz zu Brentanos Schwelgen im Dichtergefühl eine ernste, kunstvolle Technik. Denn wer sich wie Storm und Freytag und Fontane mit der Vorstellung von der rechten Eigenart und Tüchtigkeit deutschen Wesens erfüllt hatte, dem konnte die alt-

romantische Verachtung aller, auch selbst der künstlerischen Arbeit nicht in den Sinn kommen.

Theodor Storms romantische Welt ist nicht aus dem Gegensatz zu der wirklichen oder doch mindestens nicht aus ihm allein herausgeboren, wie etwa Brentanos Bilder aus dem frommen Mittelalter. Sie ist eben nur der poetische Nachklang der wirklich und zwar mit größter, seltenster Bestimmtheit aufgenommenen Jugendeindrücke. Das schafft ihr die Wahrheit, wo das Leben des Eichendorffschen „Taugenichts" ein freilich entzückender Traum und Brentanos „Arme Frau von Hennegau" ein wenn auch reizvolles Spiel bleibt.

In der kleinen alten Handelsstadt Husum in Nordfriesland ist Theodor Storm (14. September 1817) geboren. Es ist ein Ort, dem nicht jeder auf den ersten Blick viel Reiz abgewinnen würde; aber für dies empfängliche Dichtergemüt konnte keiner an Anregungen reicher sein. Freilich haben neuere Untersuchungen gezeigt, daß er erst nach und nach den Mut gewann, diese heimischen Eindrücke in seiner Naturlyrik nachklingen zu lassen. Aber seine Epik beherrschen sie von Anfang an. Die malerische Verwirrung verfallender Patriziergärten in der einst reichen und angesehenen Stadt gab jene „Garteneinsamkeit", die der Dichter selbst mit Recht als besonders charakteristisch für seine Muse hervorhebt; das Meer gab jene Stimmung elegischer, unbestimmter Sehnsucht, wie sie manche Verse der Odyssee oder altenglischer Dichtungen atmen, gab der Luft den grauen, versilbernden Ton und den Eindruck der mächtigen Stille. Stille auch sonst in den Straßen der verarmenden Stadt und umher:

> Es rauscht kein Wald, es schlägt im Mai
> Kein Vogel ohne Unterlaß;
> Die Wandergans mit hartem Schrei
> Nur fliegt in Herbstesnacht vorbei,
> Am Strande weht das Gras.

Dazu noch die stark persönliche Stimmung der nächsten Umgebung; eine altangesessene Familie mit fremder Blutbeimischung. Ein altes Haus mit winkeligen Treppen und Bodenräumen und Urväter-Hausrat drein gestopft bereitet auf die von dem Dichter fast allzusehr gepflegte Requisiten-Romantik der alten Wanduhren und Violinen, Spiegel und Wandgemälde vor. Fast sind damit die Hauptmotive seiner Novellenpoesie schon gegeben; fast sind die tragenden Figuren seiner Erzählungen nur Verkörperungen seiner Jugendeindrücke.

Der Sohn des vielbeschäftigten Advokaten studierte erst (1837) in Kiel, dann in Berlin Jura. Bald trat er auf der heimatlichen Universität in enge Verbindung mit zwei Landsleuten, Theodor Mommsen und dessen Bruder Tycho. Dann ließ Theodor Mommsen — denn er war unzweifelhaft der Führende —

mit Storm und dem Bruder Tycho das „Liederbuch dreier Freunde“ (1843) erscheinen. Seine Hauptbedeutung ist eine kritische, programmatische. Einig waren alle drei im Preis des für Deutschland sonst noch fast unentdeckten Mörike, in der Abwehr von Gutzkows Prosa und Rückerts Lehrhaftigkeit. Aber Eichendorff, den Storm immer geliebt hat, enttäuscht Mommsen mit seiner Gesamtausgabe.

Storms eigene Praxis ist noch nicht gereift, obwohl er poetisch schon jetzt der Bedeutendste ist. Aber den ästhetischen Standpunkt des Büchleins hat er immer beibehalten: die Abwehr von Reflexionspoesie und leerem Formenspiel, die energische Betonung der Stimmung als des Hauptfaktors der Lyrik. Am deutlichsten spricht sich diese Stellung in seiner ausgezeichneten Auswahl deutscher Lyrik aus, die er als „Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius“ (1870) herausgab.

Storm hatte sich (1843) in seinem lieben Husum als Advokat niedergelassen, bis (1853) die dänische Regierung den eifrigen deutschen Patrioten, der in Liedern sein Schwert geschwungen hatte, aus der teuren Heimat trieb. Er ging nach Preußen; aber trotz den angeregten Dichtergesellschaften im „Rütli“ und im „Tunnel“ konnte er sich in Potsdam nicht eingewöhnen. Theodor Fontane hat den Gegensatz, in den Storm mit seiner allzu laut gepflegten „Husumerei“ zu den Preußen geriet, nicht ohne Schärfe geschildert; und man fühlt, daß auch Storms ästhetischer Purismus ihn den Genossen entfremdete. Der Romantiker, dem die Poesie die Hauptsache, eigentlich der allein ernst zu nehmende Inhalt der Existenz blieb, und der Realist, dem das Leben selbst die Hauptsache war, standen sich hier in charakteristischen Typen gegenüber.

Storm wurde dann (1856) als Kreisrichter in das entlegene katholische Heiligenstadt in der Provinz Sachsen versetzt, wo er sich schon eher gefiel; aber sobald die politischen Verhältnisse es gestatteten, kehrte er (1864) in die Heimat zurück. Sein Glück wurde bald durch den schwersten Verlust getrübt: seine geliebte, schöne, viel besungene Gattin Constanze starb (1865). Im folgenden Jahre gab der Landvogt von Husum seinen zärtlich geliebten Kindern eine zweite Mutter. Er blieb dann im Justizdienst in seiner Vaterstadt (bis 1880) und siedelte zuletzt in ein von ihm selbst erbautes „festes, rotes, an der Sturmseite mit Schiefer von oben bis unten bedecktes Kastell“ in Hademarschen über. Da lebte der kleine zierliche Mann mit der vorgebeugten Haltung und den freundlichen Augen im schmalen Gesicht noch acht glückliche Jahre, eifrig in seinen Lieblingsdichtern lesend und auch wohl mit „jugendlich leidenschaftlicher Tenorstimme“ Schumannsche Lieder und Volksweisen vorsingend, korrespondierend und Novellen schreibend, bis (4. Juli 1888) sein Tod ein Trauertag für Deutschland wurde.

Theodor Storm hat selbst gestanden, er habe nie in seinem Leben eine Versuchung zum Drama gefühlt — eine höchst merkwürdige Singularität, noch größer als Ibsens Gleichgültigkeit gegen alles Romanartige, denn der norwegische Meister hat wenigstens in metrischer Form Romanzen geschrieben. Man könnte aber fast noch weiter gehen und behaupten, in der größeren Hälfte seines Lebens habe Storm überhaupt nur Lyrisches gedichtet. Wie seine Novellistik aus der Lyrik hervorwächst, hat Schütze an der frühen Erzählung „Ein grünes Blatt" gezeigt; und umgekehrt verdichtet sich wieder, wie in „Immensee", die Stimmung zum Liede.

Die Lyrik ist für Storm, was sie für die Poesie aller Völker ist, die eine lebendige Poesie überhaupt ihr eigen nennen, was sie auch für Goethe war: die notwendige Unterströmung aller höheren Gestaltung, die Voraussetzung für Epos und Roman so gut wie für das Drama. Sie ist nichts anderes als die Anerkennung der poetischen Welt selbst. Es werden nicht etwa „poetische Momente" aufgesucht, noch weniger fertige Empfindungen nachträglich — wie meist bei Hebbel — in Verse gebracht; sondern was das Zarteste, das Beste, das innerste Leben des Dichters erweckt, das wird ihm von selbst zum melodischen Vers. Daher geht gerade diese reine Lyrik in der Regel von einer bestimmten Situation aus, wie die Volkslieder gern mit einem typischen, Stimmung erweckenden Natureingang („Es steht eine Linde in jenem Tal, ist oben breit und unten schmal") einsetzen. Der Gesang der Nachtigall in der Nacht, die Heimkehr aus einer lauten Gesellschaft, ein Chorus von Naturstimmen wie in dem unvergleichlichen „Juli":

> Klingt im Wind ein Wiegenlied,
> Sonne warm herniedersieht,
> Seine Ähren senkt das Korn,
> Rote Beere schwillt am Dorn,
> Schwer von Segen ist die Flur —
> Junge Frau, was sinnst du nur?

Der leise Sommerwind selbst scheint diese Klänge herüberzutragen, der Dichter hat sie bloß nachgeschrieben. Wie in der Volkspoesie sind es vor allem die großen, immer wiederkehrenden Momente, die zum Lied auffordern: Liebeswerben, Begraben der Liebsten; seltener erklingt das Festlied, was mit dazu beiträgt, auch der Sammlung seiner „Gedichte" (1852) den „Mollton" zu geben, den Erich Schmidt darin hört. Dagegen fehlen die uralten nationalen Gelegenheitslieder nicht, und so ertönt auch bei Storm in zornigen oder freudigen Liedern das Gefühl des innigen Anteils an den Geschicken des Vaterlandes, der Zorn über dänische Bedrückung, deutsche Unentschlossenheit, über das verräterische Treiben einzelner. Die Didaktik selbst, durch wenige, aber

goldene Gedichte vertreten, wird zur Gelegenheitspoesie — wieder nach uralter Art. Hebräische und altspanische, altenglische und altdeutsche Volksdichtung fingiert für eine Sammlung lehrhafter Sprüche gern die Situation, daß der Vater dem in die Ferne ziehenden Sohn gute Lehren mitgibt, und noch Shakespeare hat für Polonius dies Muster befolgt; so erwachten auch die besten Gnomen Storms aus der Stimmung, mit der der Vater seiner einst ohne ihn durchs Leben gehenden Söhne gedenkt. Hier sehen wir auch, daß Storm wie Hölderlin und auch wie Geibel keineswegs ein zerfließender Rührungsmensch war, sondern ein fester Charakter, wie er sich, ruhig und treu, im Leben gezeigt hat:

Der Glaube ist zum Ruhen gut,
Doch bringt er nicht von der Stelle;
Der Zweifel in ehrlicher Männerfaust,
Der sprengt die Pforten der Hölle —

Die Formen sind schlicht und einfach; die Künstelei gesuchter Metra, die noch das „Liederbuch“ spielend zeigt, hat in der Epoche der Geibel und Bodenstedt niemand strenger gemieden als Storm. Von fremden Formen begegnet häufiger nur eine, das Ritornell:

Dunkle Zypressen —
Die Welt ist gar zu lustig;
Es wird doch alles vergessen.

So entsteht eine Lyrik, die auf den ältesten, festen Grundlagen volkstümlicher Liederdichtung gegründet steht und doch in jedem Zug individuell ist. „Tiefes Selbsterleben ist das Wesentlichste“, schreibt Storm einmal, als er sich (wie Gottfried Keller) gegen das unruhige, zerstreuende Reisen und Skizzensammeln erklärt; tiefes Selbsterleben bebt durch jede Faser dieser wundervollen Lyrik.

Und das Lyrische gibt vor allem auch seiner Novellendichtung den Reiz. Wie eng sie durchweg mit seiner Lyrik zusammenhängt, hoben wir bereits hervor; und die Grade dieser Verwandtschaft sind es auch, wonach sich die Perioden seiner Epik abgrenzen. Die beiden ersten Perioden hat (nach Paul Heyses Vorgang) schon Schütze richtig geschieden: die erste geht bis zu der Heimkehr nach Husum (1848—1864) oder bis zum Tod der ersten Gattin (1865), die zweite bis zur Übersiedelung nach Hademarschen (1880). „Ein härterer, energischerer Zug macht sich von nun an mehr und mehr bei ihm geltend“, sagt der Biograph zur Charakteristik des Wendepunktes 1864—1865. „An die Stelle der weichen Umrisse treten festere, und was er ehedem in wehmütiger Resignation hatte verklingen lassen, nimmt jetzt eine tragische Wendung.“ Aber der Übergang ist ein allmählicher, und noch mehr gilt das

von dem zur dritten Periode. „Er, der nach seiner Stammesart und seiner besonderen Anlage von jungen Tagen her ein elegischer Dichter gewesen, er wird als Greis ein erschütternder Tragiker", sagt Köster in der glänzenden Einleitung zu Storms Briefwechsel mit Keller. Er weist auch darauf hin, wie jetzt neue Probleme in Storms Dichtung einrücken, „bis dann in den Novellen der letzten zehn Jahre das Verhältnis von Vater und Sohn, das Keller so fern liegt, ihn am meisten beschäftigt." — Die Gruppe der „Chroniknovellen" („Aquis submersus" 1877, entstanden 1875—1876; „Renate" 1878; „Eekenhof" 1879, „Zur Chronik von Grieshuus" 1884, „Ein Fest auf Haderslevhuus" 1886) führt in allmählicher Anspannung von der Novelle zum Roman. Ganz wird diese Form von Storm allerdings nie erreicht; aber „Renate", „John Riew'" (1885), „Ein Bekenntnis" (1887), „Der Schimmelreiter" (1888) bedeuten ebensoviel Stufen der Annäherung an die Romanform, und diese Dichtung, Storms letztes Werk, bedeutet jedenfalls die größte Nähe zu dieser Gattung, die sein Talent ihm überhaupt gestattete.

Wir haben schon ausgeführt, wie durchaus Storms poetische Produktion in der Erinnerung wurzelt. Die begierig aufgenommenen Jugendeindrücke bilden für sein ganzes Leben den Grundstock und das bestimmende Muster seiner poetischen Erregungen. Alle Dichtungen Storms könnte man als „historische Lyrik" bezeichnen: der Versuch, aus gewissen Überresten oder Nachklängen einen verschwundenen Zustand wieder aufzubauen, ist den bezeichnendsten unter seinen Gedichten mit fast all seinen Novellen gemein. Hieraus entspringt folgerecht die Eigenart seiner Technik. Man hat einzelne seiner Erzählungen „Erinnerungsnovellen" genannt; im Grunde sind sie das alle. Die Erinnerung bestimmt seine Kunst ebenso herrisch, wie der Traum die Otto Ludwigs. Dieser verlangte vom Drama, es solle so „epitomieren", wie das Gedächtnis es tue. „Wie geht die Erinnerung zu Werke? Einer denkt z. B. an Jugendliebe und ihr Schicksal; dann wird die Erinnerung eine dichterische Abstraktion vornehmen, alles Vorher und Nachher, alles, was zugleich mitspielte, aber nicht eingriff, weglassen; die Personen, die mit in den Handel selbst verflochten waren, werden von der Erinnerung nur an der Seite erhellt sein, die mittätig den beiden Helden zugewandt war; das volle Licht der Aufmerksamkeit wird auf die beiden Hauptpersonen, auf den sich Erinnernden und seine damalige Geliebte, fallen." Das ist fast nichts als eine genaue Charakteristik zunächst der „Erinnerungsnovellen" Storms, wie „Immensee"; aber annähernd auch seiner übrigen Schöpfungen. Storm beginnt mit der Gegenwart, mit der jetzt eben auftauchenden Erinnerung, und schreitet von da zurück, doch so, daß (wieder nach Otto Ludwigs Beschreibung) die Erinnerung „von den Zeitspatien zwischen den einzelnen Szenen abstrahiert; sie

geht stetig von Ursache zur Wirkung, seien sie auch in der Zeit noch so weit auseinander, hier schließen sie eine Kette; wie die einzelnen Szenen interessanter für die Erinnerung sind, um so länger wird sie verhältnismäßig bei ihnen verweilen und sie ausmalen..." Es ist also keine Manier, sondern psychologische Notwendigkeit in Storms Technik: nach dem Muster wirklicher Erinnerungen modelt er erfundene.

Hieraus erklärt sich noch mehr. So die Vorliebe für die Form der Ich-Novelle (zuerst „Auf dem Staatshof" 1859), in der die Technik des Rückerinnerns ganz direkt angewandt werden kann. So die Neigung, die Figuren nicht in breiter Deutlichkeit vorzuführen, sondern auf besonders sprechenden Teilen der Erscheinung zu verweilen, die sich der Erinnerung am stärksten einprägen, vor allem auf dem Auge:

> Des Menschen Seele ruht für Storm im Auge. Er ist unerschöpflich an Beiwörtern und bildlichen Wendungen, die das Auge angehen. Seine Frauen und Mädchen haben schöne gläubige Augen, ruhig blickende von kindlicher Klarheit, schwesterliche, gefirmte, lichte Falkenaugen, große, erschrockene Kinderaugen, oder schöne sündhafte, verirrte, ruhe- und heimatlose, große brennende, tote Augen. Augen mit dem blauen Strahl des Edelsteins begegnen und Augen, die, still wie die Nacht, ein holdes Geheimnis sind, Augen, die in entlegene Fernen oder in jähe Abgründe zu blicken scheinen, schwarze Augen, die einen See ausbrennen könnten, und Augen, von denen es heißt, sie seien ein halbes Dutzend Jahre älter als das Mädchen selbst.

Nach dem Auge kommt der Klang der Stimme zunächst in die Erinnerung; dann die Hand, die zarte Frauenhand: Storm ist nach Heine (dessen Priorität Vlasimsky betont hat) der erste, der die später besonders von den Nordländern (Jacobsen, Juhani Aho) und Romanen (Goncourt, Verlaine, Ernst Edgren, d'Annunzio) kultivierte Psychologie der Hand in die Erzählung eingeführt hat:

> Ich weiß es wohl, kein klagend Wort
> Wird über deine Lippen gehen;
> Doch, was so sanft dein Mund verschweigt,
> Muß deine blasse Hand gestehen.
>
> Die Hand, an der mein Auge hängt,
> Zeigt jenen feinen Zug der Schmerzen,
> Und daß in schlummerloser Nacht
> Sie lag auf einem kranken Herzen.

Auch das Haar, die Gestalt, gern von einem weißen Kleid hervorgehoben, die schlanke Haltung prägen sich dem Gedächtnis ein und werden daher, wie Schütze beobachtet hat, gern von Storm zur andeutenden Schilderung der Frauengestalten benutzt. Diese Manier grenzt schon an etwas anderes, was Storms Technik bezeichnet: die Vorliebe für symbolische Handlungen und Gegenstände: das Schwimmen nach der Wasserlilie (im „Immensee"), das

Wandgemälde (im „Waldwinkel“), der Brunnen („In St. Jürgen“). Man hat auch hier an die Romantik erinnert und an das fatalistische Moment der Schicksalsdramen. Es ist doch bei Storm etwas anders. Dieses Schwimmen, dieser Brunnen sind nur die in der Erinnerung am hellsten beleuchteten Punkte der Handlung oder der Landschaft, und deshalb erhalten sie in dem Berichte, für den sie das Ganze vertreten müssen, eine symbolische Bedeutung, gerade wie die Hand oder die Stimme der geliebten Frau; eine absichtliche Poetisierung durch das Symbol ist nicht, oder doch nur ausnahmsweise erstrebt. Denn auch seine Naturschilderungen erhalten ihre wunderbare Kraft und Anschaulichkeit vor allem dadurch, daß die Phantasie sich tief in das Landschaftsbild einfühlt, sich damit vollsaugt, daß nun aber die Schilderung selbst nicht alles wiedergibt, sondern nur eben die Punkte, die als wesentlich und charakteristisch sich dem Gedächtnis einprägen. — Eine letzte Folge dieser Technik ist endlich die von Erich Schmidt charakterisierte Sparsamkeit des Dialogs. „Anfangs war auch die Äußerung der Stimmung durch laute Worte ungemein sparsam. Ein hingehauchter Name „Elisabeth“, oder beim Anblick eines bedeutsamen Ortes nur ein „Immensee“, beim Zusammentreffen nur die Anrede: „Wir haben uns lange nicht gesehen“ und die Gegenrede: „Lange nicht!“; ganz ähnlich beim Abschied: „Du kommst nie wieder!“ — „„Nie!““ — Auch später ist Storm nie zu lebendigerem Redeaustausch vorgeschritten.

Sicherlich, hier liegt eine Schwäche dieser Technik. „In dem scheinbar unendlichen, ewig wechselnden Lande der Träume“, sagt der feinste Psycholog der neueren Literatur, J. P. Jacobsen, „gibt es in der Tat nur bestimmte, kurze, gebahnte Wege, auf die sich der ganze Verkehr beschränkt und von denen niemand weichen darf.“ Auf ihnen halten sich die Figuren Storms. Wo bliebe da Raum oder Zeit zu vollem Ausleben im Gespräch oder gar zu geistreichen Umblicken? Auch von den Gesprächen bleiben nur symbolische Reste bezeichnend in der Erinnerung, wie wir einen Kirchturm noch sehen, wenn die ganze Stadt mit ihren mannigfaltigen Dächern, Kuppeln, Monumenten schon entschwunden ist.

Fast wie ein österreichischer Doppelgänger Storms, aber doch eben durch sein Milieu von ihm charakteristisch verschieden, steht neben Storm Ferdinand v. Saar.

Ferdinand von Saar (1833—1906) aus Wien ist (1859) aus dem Offizierstand in die Literatur übergetreten. Es ist für den Charakter der Zeit, für ihr „machtvolles Rüsten“, vielleicht nicht ohne Bedeutung, wie stark frühere Militärs hervortreten: der Philosoph Eduard v. Hartmann, der Lyriker Greif, selbst in den Reihen der Konfliktsredner der General Stavenhagen und der Major Beitzke gehören hierher; Treitschke ist nur durch sein Leiden verhindert

worden, die Laufbahn seines Vaters einzuschlagen. Auch Saars intimster Freund, Stephan Milow (Stephan v. Millenkovics, geb. 1836 zu Orsova, gest. 1915), der Verfasser von stimmungsvollen Elegien und leicht in die Affektation überschlagenden Novellen („Frauenliebe" 1893), hat den Degen mit der Feder vertauscht. Saar war schon sieben Jahre im Ruhestand, als er (1866) seine erste und nach dem Urteil der meisten Kenner beste Novelle, „Innocens", schrieb und veröffentlichte; mit langen Pausen erschienen dann seine weiteren Schriften, Dramen („Kaiser Heinrich IV." 1867), Novellen („Marianne" 1873, „Novellen aus Österreich" 1876, „Schicksale" 1888, „Drei neue Novellen" 1883, „Frauenbilder" 1892, „Herbstreigen" 1897), Gedichte (1882), Wiener Elegien (1893), schließlich ein komisches Epos („Die Pinzelliade" 1897). Er ist ein Mann des langsamen, ruhigen Ausarbeitens; etwas spezifisch Österreichisches liegt in seinem stillen behaglichen Zusammenleben mit den Gegenständen, seiner zarten freundlichen Art sie anzufassen. Er ist ein Dichter des Herbstes, den er in einem schönen Gedicht besingt:

Der du die Wälder färbst,
Sonniger, milder Herbst,
Schöner als Rosenblühn
Dünkt mir dein sanftes Glühn.

Nimmermehr Sturm und Drang,
Nimmermehr Sehnsuchtsklang;
Leise nur atmest du
Tiefer Erfüllung Ruh.

„Herbstreigen" — die ganze Sammlung seiner Novellen könnte so heißen. Überall die milde Stimmung eines von der Welt freundlich enttäuschten Mannes. Er gehört „zu den Raschdurchwallten", die sich rasch und leidenschaftlich für schöne Frauen, für tote Gedanken, für gewaltige Ziele begeistern können. Was hat er erreicht? so wenig von dem, was er erhofft. Er hat das Verlangen aufgegeben; das höchste Ziel ist ihm nun „Erkenntnis des eigenen Selbst". Und nun, um sich selber zu erkennen, sieht er zu, wie die andern es treiben. Er sitzt am langsam verlöschenden Kamin in einem alten mährischen Schloß, blickt mit den nachdenklichen Augen in die Kohlen und streicht sich die wirren ergrauenden Haare von der hohen Stirn. Da ist es ihm, als tauchten verwandte Gestalten vor ihm auf, die er einst gekannt, die sein scharfes Gedächtnis nicht losließ — rühmt er sich doch, keine Hand zu vergessen, die er einmal sorgfältig betrachtet. Und so entsteht ihm, indem er die Geschichte sich selbst vorerzählt, die Novelle. Daher die typische Form seiner Novellen, wie Jakob Minor sie analysiert hat:

> Sie gehören fast alle jener eigentümlichen Form der Ich-Novelle an, in der der Dichter selbst immer leibhaftig gegenwärtig ist, ohne mit dem Helden selbst identisch zu sein. Meistens spielt er die Rolle des Vertrauten, der als Freund und Berater Gelegenheit zur Beobachtung und zur Anteilnahme gehabt hat... Der Dichter erzählt nur, was er erfahren hat; und wir erfahren von ihm nur, was er weiß und wissen kann. Über das, was er nicht in Erfahrung bringen konnte, läßt er uns im unklaren... Jede Saarsche Novelle spielt sich in einer Reihe von Begegnungen ab, die ungefähr den Kapiteln entsprechen, und wo beim Zusammenkommen und beim Weggehen immer die höflichsten Grußformeln beobachtet werden. Zwischen den einzelnen Begegnungen liegt immer ein Zeitraum von vielen Jahren und ein Wechsel des Schauplatzes... Mit jeder Begegnung aber ist ein entscheidendes Moment in dem Charakter des Helden oder in seinen Schicksalen gegeben; so viel Begegnungen, so viel Stationen auf seiner Lebenswanderung...

Natürlich; der Dichter fragt ja wirklich den Gestalten, die da als einzige Gäste ihm gegenübersitzen, ihre Erlebnisse ab. Und jede neue Situation, jede neue „Station auf der Lebenswanderung" verlangt für dies fein abtönende Dichtergemüt einen neuen Schauplatz: der frühere paßt nicht mehr. Eine ganz persönliche Formgebung, eben deshalb von eigenem Zauber. Man kann von Saars Novellen sagen, was sein Innocens von dem Bild an der Wand seiner Stube rühmt:

> Man kann sich nicht satt schauen daran. Das kommt aber daher, weil man seine eigentliche Schönheit mit den Blicken gleichsam erst aus der Tiefe an die Oberfläche saugen muß. Beim ersten Hinsehen erscheint es fast leer und läßt kalt. — Solchen, die kein geistiges Auge besitzen, wird es niemals ein rechtes Wohlgefallen abgewinnen.

Seine Gestalten sind nie Bezwinger, stets Bezwungene. Aber ein „Gloria victis" klingt, leise doch vernehmlich, durch all seine Dichtungen. Wenn er auch „die erste Arbeiternovelle" verfaßt hat, den „Steinklopfer" (1873) — zu eben der Zeit, hebt Minor hervor, als sich Anzengruber aus den Steinklopfern seinen Lieblingsphilosophen Hannes holt —, einen Vorläufer der „Moderne" hätte man diesen Romantiker nie nennen sollen. Nicht auf Wirklichkeitsbilder von täuschender Kraft legt Saar seine Bücher an; Stimmungsbilder, am liebsten mit leicht altmodischer Färbung, gibt er, und das Blinde-Kuh-Spiel in „Marianne", wohl das lieblichste Genrebild aus dem vormärzlichen Österreich, das wir besitzen, ist für ihn ungleich charakteristischer als jener fast zufällige Griff in modernes Arbeiterelend.

Romantiker ist er auch in der Lyrik, und jene „Wiener Elegien", die so liebevoll das alte Wien in das neue hineinzeichnen, bilden die Krone seiner Dichtung. Auch in den Gedichten verleugnet sich das mild-melancholische Temperament nicht, das die Telegraphendrähte im Windhauch zur „Äolsharfe dieser Welt" umdichtet und in der „Nänie" die Kunst als tot beklagt, so viel

sich auch der Virtuosen regen. Sobald er sich aus der Sphäre der elegischen Lyrik entfernt, erkennt man in der mißglückten Reflexionsdichtung den feinen Künstler nicht wieder. Und ebenso mußte er im Drama scheitern. Daß die Bühnenwirksamkeit fehlt, gestehen selbst seine wärmsten Verehrer zu. Aber auch die Psychologie kann nicht genügen: zu sehr ist Saar an die ruhige, vornehme Stille des Gespräches mit seinen Schattengästen gewöhnt; an das helle, laute Tageslicht gezerrt, werden sie leicht konventionell.

Eine innere Verwandtschaft zog Storm auch zu einem Dichter, den doch seine eifrige Fürsprache nicht vor ungerechtem Vergessen schützen konnte: Solitaire (eigentlich Woldemar Nürnberger aus Sorau, 1818—1869). In seinem „Hausbuch" wies Storm auf Solitaires „Bilder der Nacht" (1852): „Es dürfte unter den deutschen Dichtern kaum einen zweiten geben, in welchem das faustische Element mit so ergreifender Innerlichkeit und in so lebensvollen, farbensatten wenn auch von düsterer Glut bestrahlten Gebilden zur Erscheinung gekommen wäre." Das macht: was bei so vielen Faustdichtern mühsames Nachempfinden war, kam dem tiefunglücklichen Solitaire aus tiefster Seele. Wohl gab er die furchtbaren „Phantasmagorien", die er „Zwischen Himmel und Erde. Vom Krankenbett" überschrieb, nur als Phantasiegebilde aus; aber die erschütternden „Reflexe der Schwermut", die Storm kurz vor Solitaires Tod handschriftlich empfing, zeugen für seinen eigenen Anteil an diesen verzweifeltsten Aufschreien, die sich je einer Menschenbrust entrungen:

Zu leicht hab' ich dies Leben mir gedacht!
Ein Menschenglück verdirbt in einer Nacht!
Was sag' ich: Nacht! In einer einzigen Stunde
Geht auch das leuchtendste Gestirn zugrunde.
Und aller deiner stolzen Wünsche Heer
Zerstäubt in nichts als wie der Sand am Meer!
Und was da bleibt? Es ist nur eins, das bleibt:
Die Feder, die den Jammer niederschreibt!

Sicherlich, Nürnberger war kein großer Dichter; er beherrscht die Form nicht wie Lenau: aber an Intensität der Empfindung weicht er keinem, und nicht umsonst ist „elektrisch" ein Lieblingswort dieses gleichsam mit Gewitterluft geladenen, düstere Funken sprühenden Gehirns. „Tiefstes Erleben" ist auch für ihn das Wesentlichste, und zu einer Zeit, in der die Münchener Dichterschule die Natur allzu schmeichelnd in eine freundlich lächelnde Matrone umdichtete, klagt er den „furchtbaren Hohn" der erbarmungslosen Natur an.

Aber auch in Solitaires Novellen mußte manches Storm fesseln. E. Th. A. Hoffmann, der Schutzpatron der Stormschen Sonderlinge, hat auf die schaurigen Fratzen in Solitaires Novellen („Dunkler Wald und gelbe Düne" 1856,

„Das braune Buch“ 1858, „Erzählungen bei Mondenschein“ 1865) noch viel stärker eingewirkt. Dennoch ist Solitaire keineswegs ein Nachahmer. Er sieht wirklich diese „Notturni“, diese Phantasmagorien. Grausige Traumbilder sind es, in grellen Farbeneffekten; grelle Beleuchtungswirkungen von fast moderner Art: „Dem Kamin zunächst stand ein großer, viereckiger Tisch, darauf lag ein Haufen blanker Silbermünzen, daneben ein Stilett, an dem, wie ich im Leuchten der Blitze, in der Fackel ungewissem Flackerlichte zu erkennen glaubte, Blut klebte.“ Wie sich bei Storm das Erinnerungsbild allmählich immer deutlicher herausarbeitet, so bei Solitaire das Nachtstück. Das Auge muß sich erst gewöhnen; „Ihre Arme hingen rückwärts nach dem Boden. Sie schien tot zu sein; sie war es.“ Wie dieser nervöse Realismus ganz modern ist, so auch gewisse krankhafte Epitheta: „diese bleichen Tempelruinen“; „schwarz und unbeweglich liegt sein ungestalter Schatten als ein wüster Schrecken auf dem Boden“; „diese welken Lippen, fein ineinandergepreßt, als wie sich schwesterlich beschützend in ihrer Schönheit“. Wilde Situationen, in denen eine zerrissene Seele das Hohngelächter der entfesselten Natur hört, sind seine Lieblingsstücke. — So steht Solitaire als ein wunderbares Gemisch veralteter und verfrühter Kunst da: ein gut Stück Schauerroman und die hysterische Einfühlungssucht der Neuesten, der Stil Hoffmanns und eine individualisierende Landschaftszeichnung. Er hat der politisch-historischen Richtung mit seinem Büchlein „1848. Reflexionen über Revolutionen“ einen Tribut dargebracht, und er hat als einer der ersten nach Goethe das jetzt so berühmte Wort „Übermensch“ gebraucht. Deutschland hätte manchen weniger interessanten Mann vergessen können!

Dreizehntes Kapitel: Kampf zwischen Pessimismus und Lebensfreude

Keine starke Kunst gedeiht ohne Lebensfreude. Auch der roheste Naturalismus bedarf doch des Genusses an dem Reichtum der Wirklichkeit, auch der bitterste Pessimismus schwelgt wenigstens im philosophischen Auskosten der Lebensmöglichkeiten. Wo aber ein schwächliches Schwanken zwischen Bejahen und Verneinen herrscht, wo die Denker und Dichter das Leben weder mit Goethe oder Mörike freudig zu begrüßen, noch mit Leopardi oder Schopenhauer großartig zu verschmähen wissen, da gedeiht nur halbe Kunst.

Robert Hamerling (1830—1889) hat noch genug und zuviel vom Epigonen. Das Mißverhältnis zwischen Wollen und Können, das diese zu charakterisieren pflegt, sobald sie nicht allzu bescheiden ein nahes Ziel aufstecken, tritt bei ihm greller hervor als bei einem andern. Er war ein Mann von hohem und vornehmem Streben, in einer Zeit der kleinen Erfolgmacher ein Idealist großen Stils; und hierin besteht auch seine Verwandtschaft mit Jordan. Sie haben auch äußerlich Ähnlichkeit, mit ihren auffallend länglichen Gesichtern, deren Schnitt lange weiße schlichte Haare und ein kleiner Schnurrbart mit „Fliege" noch mehr hervorheben; nur daß bei Jordan alles breiter, behaglicher ist, besonders auch sein Auge zufrieden um sich blickt, während Hamerling ein sehnsüchtiges Auge aufschlägt. Wie bei Jordan wurde auch bei Hamerling die Kritik durch die großen Themata geblendet. Wenn aber das „in magnis voluisse sat est" unter allen Umständen ein bedenklicher Satz ist, so doch vor allem bei dem Künstler. Bei ihm darf das Wollen nichts anderes sein als eine Äußerung des Könnens; will er zuviel, so mögen wir den Menschen preisen — der Künstler ist verurteilt.

Robert Hamerling war ein tapferer Lebenskämpfer. Er ist (24. März 1830) als Sohn ganz armer Eltern auf dem Dorf (zu Kirchberg am Walde in Niederösterreich) geboren. Mit leidenschaftlicher Sehnsucht nach dem Schönen und Wahren arbeitet er sich durch ein mühevolles Leben. Als Sängerknabe im Stift Zwettl kann er sich auf einen gelehrten Beruf vorbereiten; weitere Unterstützungen helfen ihm zum Studium der Philologie und Geschichte in Wien, wo er auch in den Tagen der Revolution den Kalabreser und den Säbel der berühmten akademischen Legion trug. Doch hat er, glücklicher als reichsdeutsche Genossen, unter der Rachsucht der Reaktion nicht zu leiden gehabt. Er ging (1855) als Lehrer nach Triest, schwelgte in den Ferien im Anblick italienischer Städte, vor allem aber Venedigs, ward aber hier auch zuerst von dem schweren Unterleibsübel ergriffen, das ihm sein Leben fast so schlimm

wie dem armen Otto Ludwig anfressen sollte. Als Dichter und Essayist eifrig tätig, plagte er sich mit dem Lehrerberuf, zu dem er wenig geeignet war, bis der Erfolg seines „Ahasverus" (1866) ihm eine freie Lebensstellung sicherte. Er zog nach Graz und lebte dort still in unablässiger Arbeit mit seinen Eltern, dann nur mit seiner alten Mutter zusammen. Äußerlich ging es ihm nicht so schlimm; das große Ehrengeschenk einer Verehrerin, das durch kaiserliche Gnade erhöhte Ruhegehalt, die guten Erträge seiner Schriften, dazu eine sehr sparsame und praktische Wirtschaft — auf die sich der Idealist nicht mit Unrecht etwas einbildete — setzten ihn in ganz gute Vermögensverhältnisse. Sein kleines Häuschen war mit einer auserwählten Bibliothek und hübschen Sammlungen, auf deren billigen Erwerb er wieder stolz war, ausgestattet, sonst freilich so schmucklos, daß der Bauernsohn und frühere Schneider Rosegger über die kahlen Wände erschrak. An dem gefeierten, in seiner Stadt verehrten Dichter zehrten zwei Feinde die Lebensfreude auf, nach der er so begierig strebte: die quälende Krankheit — und die beständige Unzufriedenheit. Die schweren Schmerzen, die ihn zu fast beständiger Rückenlage zwangen, die ihm jahrelang kaum einen Gang ins Freie, nur die bescheidenste Nahrung, keinen Tropfen Wein erlaubten, ertrug er wie ein Held, kaum klagend, immer sie besiegend. Aber jede Rezension, die ihn nicht, wie Kürnberger sich über Hamerlings Preistrompeter äußert: „ungeschickt und im Weißbinderstil" lobte, regte ihn zu den heftigsten Gegenäußerungen auf. Er vereinsamte so, durchaus nicht ohne eigene Schuld, immer mehr, bis er (13. Juli 1889), an Verehrern reich, aber fast ohne Freunde, starb. Als Denkmal seiner gequälten Mißvergnügtheit hinterließ er die „Stationen meiner Lebenspilgerschaft" (1889). Nirgends wird sein Herz warm, wenn er früherer Freunde gedenkt; aber lebhaft wird er, sobald er von einem seiner Bücher zu berichten hat.

Hamerling litt tiefer als einer seiner Zeitgenossen an dem, was wir als das Grundübel der nach 1850 hervortretenden Autoren bezeichneten: an der Unfähigkeit, intensiv zu erleben. Sein Drang nach den Freuden des Lebens blieb platonisch; und sein Drang nach dem Hohen und Reinen blieb doktrinär. Ein schöner Einzelbesitz seiner Phantasie — das war es, was ihn am meisten beglückte. Den wiederzugeben, besaß er auch wirklich ein starkes Talent. Eine Stimmung, in die er sich mehr hineinträumt — oft vor den Augen des Lesers —, als daß sie ihn eigentlich besäße; das Kostüm der Agrippina; die Throninsignien Jans van Leyden — das schildert er in erlesener Form. Aber sofort verdirbt er sich den Effekt selbst, indem er allzu eifrig wieder das philosophische Lineal hervorstreckt. Die abschreckende Äußerlichkeit der Hamerlingschen Bücher, der fortwährende Sperrdruck (gegen Ende des „Ahasver" wird, vollends greulich, gar einmal Fettdruck angewandt!) sind nur das

äußere Symbol der Art, wie seine Furcht, man könne ihn nicht verstehen oder falsch verstehen, unaufhörlich den Eindruck der Darstellungen zerreißt.

Diese Furcht ist nun aber selbst nur die Stimme eines ästhetischen bösen Gewissens. Er fühlt es selbst, daß die Gestalten nicht deutlich „herauskommen", und hilft deshalb mit diesen brutalen Hilfsmitteln der Typographie nach.

Nirgends ist Hamerlings Phantasie stark genug, um den gedanklichen Vorrat, nirgends sein Geist stark genug, um die Realien flott zu machen; alle Augenblicke muß der Fauststoß eines unterstreichenden Hinweises dem Schiff von der Sandbank zu weiterem Gleiten verhelfen.

In dieser Eigenart seiner Organisation liegt es begründet, daß seine kleineren Dichtungen am höchsten zu stellen sind („Ein Sangesgruß vom Strande der Adria" 1857, „Venus im Exil" 1858, „Ein Schwanenlied der Romantik" 1862, „Germanenzug" 1864 — letztere drei gesammelt 1870). Seine Lyrik („Sinnen und Minnen" 1860, „Letzte Grüße aus Stiftingshaus" 1894) entbehrt zu sehr des „spezifischen Gewichts". Der Dichter glaubte in den hymnenartigen Stücken in reimlosen freien Rhythmen „etwas Eigentümliches und in ihrer Art Fertiges" geboten zu haben. Aber wenn Hamerling auch nicht selbst als einen seiner Hauptlehrer neben Novalis Hölderlin nennen würde, wir müßten doch hier ein Echo zumal des letzteren vernehmen, wie in anderen Gedichten sich Heines Einfluß zeigt. Bezeichnender aber ist das „Schwanenlied der Romantik" (1862). Hier traf Hamerling das zentrale Thema aller seiner Gedanken. Der mit melancholischer Skepsis betrachteten Gegenwart wird eine Fata Morgana idealer Zeiten gegenübergestellt. Der „göttliche Drang nach Lebensschöne" soll der Vergangenheit angehören, der Gegenwart nur ein übermütiges Spiel mit den Naturkräften, dem Dampf, dem elektrischen Funken, die hier mit poetischer Kraft mythologisiert werden. Steif und ungelenk, aber herzlicher als je später ruft er das Vaterland an und mahnt es, der Ideale nicht zu vergessen; und trauernd nimmt er Abschied von dem „Blumenstrand der Dichtung". Hier hat das persönliche Pathos das Lehrhafte in poetische Empfindung aufgelöst, hier hat eine große Zeitstimmung beredten Ausdruck gefunden.

Hamerlings Ruhm schufen ihm die beiden Epen in Versen. „Ahasverus in Rom" (1866) erwuchs aus einem alten Plan, der in dramatischer Form den Sündenfall des von Luzifer zur Reflexion verführten seligen Urmenschen und seine Erlösung durch den Gedanken vorführen sollte. Später ging dann dieser Plan größtenteils in die „Venus im Exil" über, und eine epische Ahasverus-Trilogie sollte ihn beerben. In gewissem Sinne bilden „Ahasver", „Der König von Sion" und „Danton und Robespierre" auch jetzt noch eine Ahasverus-Trilogie, obwohl die Zusammengehörigkeit der drei Stücke schon durch

die dramatische Form des letzten aufgehoben wird. Hamerling hat nämlich, was er für einen Meisterstreich ansah, Ahasver nicht nur zum symbolischen Vertreter der Menschheit gemacht — das taten eigentlich alle Dichter des „Ewigen Juden" —, sondern ihn zugleich mit Kain identifiziert. Der Ewige Jude kann also bei ihm die ganze Geschichte der Menschheit durchleben vom Paradies bis zur Leitung der großen politischen Bewegung, die den Beginn der Neuzeit bedeutet. — Aber diese Idee war eine verfehlte. Daß die großen Typen der Dichtung in bestimmten historischen Momenten wurzeln, ist ein unschätzbarer Vorteil, den einsichtigere Dichter wohl zu nutzen wußten. Die Vermischung mit Kain verdirbt die scharfen Konturen dieses wunderbaren Typus. Nun stehen sie sich gegenüber: Nero als der gesteigerte Don Juan, Ahasver als der verallgemeinerte Faust. Sie exponieren sich mit all jener Naivität der Bewußtheit, die Hamerlings Helden mit denen Jordans teilen:

Das Denken
Ist Traum, und alles Handeln Stümperwerk,
Nur das Genießen ist das echte Tun!
Ein jeder Kelch verschäumt, das Schönste welkt,
Und nichts auf Erden währt — nur die Begier ist
Unsterblich!

(„Genießen" und „Begier" unterstrichen.) So weist Nero in gemütlichster Anatomie seine Eingeweide vor; und ebenso behaglich viviseziert Ahasver sich selbst.

Wie die Psychologie wird das Zeitkolorit vergewaltigt. Unerträglich sind die Vorträge, die der Priester dem Kaiser hält, oder dessen Gutachten:

Mit diesen Typen, fromme Christenschwärmer,
Erobert ihr die Welt,

oder gar die unglaublich prosaische Rede Neros über Liebe und Ehe — eine jungdeutsche Vorlesung, die der Verfasser obendrein zu einem Angelpunkt seines Epos gemacht hat. Unaufhörlich rufen uns die Figuren, wie Zettel der Weber im „Sommernachtstraum", zu: ich bin ja gar nicht der Kaiser Nero — ich bin die Unersättlichkeit; und ich lebe auch nicht im ersten Jahrhundert nach Christus — ich bin eigentlich der Dichter Robert Hamerling.

Über die prosaische Wirkung dieser philosophischen Vorträge, über die Zerstörung alles poetischen Eindrucks durch die eingelegten Kommentare können auch alle kunstvollen Gemälde von Locustas Schenke oder dem Bacchanal, von dem Tod Agrippinas oder dem Brand Roms nicht forthelfen. Zudem schwimmen diese selbst nur wie die Prachtstücke von dem gescheiterten Schiff Agrippinas auf der Flut der unübersichtlichen, verkünstelten Fabel. Die Begegnung der beiden Hauptfiguren bleibt zufällig, wie das Ende Neros; und

die Art, wie Seneca zum Tode geschickt wird, wirkt mehr lächerlich als ergreifend.

Viel bedeutender ist der „König von Sion“ (1869) — wenn nicht Hamerlings bestes, so jedenfalls sein hervorragendstes Werk. Den Kampf zwischen Entsagung und Lebensgenuß haben im Grunde all seine größeren Werke zum Hauptthema. Wie die Urchristen und Nero, wie Robespierre und Danton, wie die Philosophen und Aspasia, so stehen sich hier die beiden Seiten des Wiedertäufertums gegenüber: die fanatische Weltflucht schlägt in gierigen Lebensgenuß um; auf die Propheten Matthiesen und Rottmann folgen die Krechting und Knipperdolling. In milderer Form wird das gleiche Thema in dem Lustspiel „Lord Luzifer“ (1880) abgehandelt: der Pessimist, dem im Lichte seiner zu hoch gespannten Forderungen kein Ding begehrenswert schien, und die Optimisten, auf die die erste beste schöne Außenseite verführerisch wirkt, werden beide durch die Erkenntnis ihrer Schwächen zu einem weniger überschwenglichen, aber gesicherten Lebensgenuß bekehrt. Nur war Hamerling gar zu wenig Psycholog. Die Scheu der Zeit vor wahrer Vertiefung zeigt sich nicht am wenigsten in dieser oberflächlichen Behandlung der Seele. Ein Wort genügt (wie bei Jordan), um den Charakter zu wenden. Auf einmal wird der „redliche Knipperdolling“ zur Untreue verleitet. Und Jan selbst ist keine Individualität; er ist nur ein Blender, ein „schöner Mann“. Das lockend prachtvolle Problem, wie in dem Idealisten die Enttäuschung den weltverachtenden Materialismus erzeugt, hat Hamerling ganz äußerlich angefaßt. Statt der seelischen Entwickelungen besorgen abstrakte Typen die nötigen Drehungen: Divara, das dämonische Weib mit philosophischem Hintergrund, Krechting, der buckelige Intrigant, über dessen eigentliche Motive man nicht recht klar wird.

Trotzdem ist die Behandlung im ganzen epischer, poetischer als im „Ahasver“. Wohl stören auch hier Ausdrücke von zu moderner Prägung wie „Grazie“ oder die neuen Fortschritten der Artillerietechnik entnommene Bemerkung: „Und die Schützen mit ihren veralteten Rohren!“ Die Hexameter sind korrekt, aber fast immer zu nah an prosaischer Fügung; einzelne Wörtchen klaffen zu oft wie ein über das Käfiggitter heraushängendes Schwanzstückchen nach:

aufhielt er am liebsten an düsteren Orten
Sich ...
Und mit glühendem Haupt auf jegliches wieder besann er
Sich ...
Und nun sollte das Wort des Propheten in Sion geschändet
Sein ...
„Noch nicht kennen sie ihn, den Erkornen von Sion?“ erwidert
Jan ...

Die äußeren Beweise künstlicher Poetisierung spiegeln wieder nur inhaltliche Momente gleicher Art ab. Gewisse wohlfeile Mittel, das Historische romanhaft zu machen, werden aus dem „Ahasver" erneut: neben dem dämonischen Weib steht die reine Seele, wie dort Actäa neben Agrippina; der tolle Narr, Dusentschur, und das stumpfsinnige alte Weib müssen hier wie später Menon in der „Aspasia" ein zeitloses Moment in die momentane Bewegung bringen. Aber die lebenden Bilder, die im „Ahasver" überflüssige Einlage waren, bilden hier eine in rascher Folge sich entwickelnde Reihe, deren Einzelglieder sich wirkungsvoll voneinander abheben; und eine rasch fortschreitende Handlung läßt uns aus beständigem Anteil nicht heraus. Dazu kommt die prächtige Schilderung des unheimlichen Waldes, der Davert, während die Stadt Münster nicht recht anschaulich wird. Aber das Hauptverdienst des Epos ist die Kunst, mit der die krankhaft erhitzte Atmosphäre in der von schwelgenden und hungernden Schwärmern erfüllten Stadt wiedergegeben wird. Gewiß hatte Hamerling unrecht, wenn er sich gegen den Vorwurf sinnlicher Darstellung verteidigte: eine erhitzte Sinnlichkeit kocht in seinen Epen, und auch in den kleineren Dichtungen, ja sogar in „Aspasia" fehlt es nicht an lüsternen oder bedenklichen Stellen. Die krankhafte Begier eines dem Leben halb abgestorbenen Kranken hat so gut wie das Bedürfnis nach grellen Effekten Anteil an dieser unschönen Eigenheit der Dichtung Hamerlings; auch unter diesem Gesichtspunkt ist der oft ausgesprochene Vergleich mit Makart berechtigt, dessen Farben so glühend, dessen sinnliches Schönheitsbedürfnis so lebhaft — und dessen Technik so mangelhaft war wie Hamerlings. Aber wenn diese Sinnlichkeit an den anderen Orten nur verletzt und ärgert, hat sie im „König von Sion" nicht nur historische, sondern vor allem auch poetische Berechtigung: die Reaktion der zurückgedrängten Triebe, der Umschlag aus zurückgehaltener in zügellos entfesselte Fleischeslust mußte hier geschildert werden. Ob Hamerling, wenn er auch den Teufel zur Wollust malte, diese nicht doch mit zu viel Behagen gemalt hat, das stehe dahin; der bacchantische Tanz der Verhungernden aber am Schluß der Dichtung ist, rein sachlich betrachtet, wohl das Vollendetste, was Hamerling gelungen.

Völlig mußte dagegen Hamerlings Begabung versagen, als er sich mit „Danton und Robespierre" (1870) auf das dramatische Gebiet wagte. Diese ganz zu lehrhaftem Vortrag oder zu breiter Schilderung angelegte Natur war der Entsagung unfähig, die das Drama verlangt. Unter den vielen schlimmen Revolutionsdramen ist dies wohl das schlimmste. Die Naivetät, mit der sich sämtliche Figuren unablässig selbst exponieren, wird nur von der Naivetät übertroffen, mit der plötzlich ohne jede innere oder äußere Berechtigung die realistische Prosa in bombastische Verse überläuft und umgekehrt.

„Meine Natur hat etwas Metallisches: scharf, gediegen, schneidig und kalt", sagt St. Just; Robespierre aber hält einen Monolog im schönsten Pomp Grabbes. Sucht man nach einem Paradigma für Stillosigkeit — hier ist es.

Es folgen zwei weitere dramatische Dilettantenstückchen. Das politische Scherzspiel „Teut" (1872) offenbart bei aller wohlmeinenden Absicht eine so sauersüße „Reichsverdrossenheit", in seinem schulmeisterlich-trivialen Ton solche Unfähigkeit, die geschichtliche Bedeutung der Reichsgründung zu erfassen, daß auch das heutige Elend ihn nicht ins Recht setzen kann, sowenig wie Hanslick durch eine moderne Überwindung Richard Wagners ins Recht gesetzt wird. Die Kantate „Die sieben Todsünden" (1872) stellt die zerstörende Macht der bösen Begierden und den unvertilgbaren, schließlich doch siegreichen Idealismus der Menschheit in schematischer Regelmäßigkeit, aber nicht ohne packende Einzelheiten dar.

„Aspasia" (1876) sollte Hamerlings Hauptwerk sein. Die Keime reichen weit zurück; und wie der Stoff für Hamerling die höchste Bedeutung besaß, hätte er auch ein Kunstepos in höherem Stil ergeben können. Für uns Deutsche, die wir allesamt Schüler Lessings, Goethes und Schillers und mit ihnen Schüler der Griechen sind, für uns, die wir den Kampf zwischen dem ethischen und dem ästhetischen Prinzip wieder und immer wieder durchgefochten haben, unter Luther gegen die Humanisten, unter Goethe gegen die Moralisten, unter den Romantikern gegen die Philister, unter Gustav Freytag gegen die Jungdeutschen — für uns ist dieser Kampf hundertmal mehr ein „nationales" Thema als alle Kriege zwischen den Staufen und Welfen. Die Analogie zu den Konflikten der Gegenwart bietet sich ungezwungen dar; und für Hamerling selbst wäre das Mitzittern seiner tiefsten Herzensadern, wäre die Gedankenarbeit und die Sehnsucht seiner Jugend Mitarbeiter geworden. Statt dessen verschwendete er seine Jugendkraft an üppige Gemälde mit philosophischer Rahmenzeichnung, und behielt schließlich für seine „Aspasia" nur noch die Trockenheit einer ermüdeten Phantasie und die Korrektheit eines abgespannten Prosastils übrig. Die vielfachen Anachronismen können das mangelnde Lebensblut nicht ersetzen, das die Figuren der perikleischen Zeit vor uns aufleben ließe. Aspasia ist eine emanzipierte jungdeutsche Dame, die den „offenen Krieg jedem Vorurteil" als ihre Parole, den „Kampf gegen das Herkommen" als ihre Sendung proklamiert; Perikles ist, wie der König von Sion, ein schöner Mann, von dessen Bedeutung wir viel hören, aber nichts merken. Die Handlung schleppt sich in langsamen Schritten mit wenig bedeutenden Gesprächen zu ihrem Ziel hin und hinterläßt schließlich doch nur den unerwünschten Gesamteindruck: als die Griechen des Perikles „heiter-

selig wie die olympischen Götter" lebten, da war es im Grunde noch viel langweiliger als in unserer bösen Zeit!

Die Erschöpfung, die in „Aspasia" und „Amor und Psyche" (1882) den gewaltsamen Anstrengungen des „Ahasver" und des „König von Sion" gefolgt war, hat dann kein größeres Werk mehr gezeitigt, wohl aber noch ein ausgedehntes Capriccio, das wir zu Hamerlings besten Gaben rechnen: „Homunculus" (1888). Die Idee, unsere „künstliche" Zeit, die Überhebung von Wissenschaft und Technik, den Triumph des „Mechanischen" über das „Organische" durch einen künstlich hergestellten Menschen zu symbolisieren, haben nach Goethe und vor Hamerling Tieck und Immermann und andere durchgeführt; auch weiß Hamerling nicht viel Nutzen daraus zu ziehen. Aber diese einfache Fabel gibt Gelegenheit zu so ergötzlichen Erfindungen, wie man sie dem ernsthaften „Sänger der Schönheit", dem pedantischen Selbstkommentator kaum zutrauen würde. Eine literarische Walpurgisnacht führt die Typen der kleinen naturalistischen Gerngroße, der verkleideten Troubadours und Derwische, des feierlich zur Kasse schreitenden Rhapsoden Wilhelm Jordan und der Rezensenten recht ergötzlich vor. Mit Ariost durfte sich der Autor eben nicht (wie er doch tat) vergleichen; aber unter den Nachahmern des „Atta Troll" nimmt er mit dem „Homunculus" eine der ersten Stellen ein und verabschiedete sich so nicht schlecht von der poetischen Bühne.

Den Kampf zwischen der Lebensfreude und dem Pessimismus, den Hamerling mehr theoretisch ausfocht, hat Heinrich Leuthold (1827—1879) auch in Wirklichkeit durchlebt. Wenn aber Hamerling aus der Notwendigkeit, dem vollen Lebensgenuß zu entsagen, sich in eine konstruierte Welt der unwirklichen Schönheit flüchtete, stürzte Leuthold bei dem Bewußtsein, die ideale Schönheit nicht zu erreichen, sich um so leidenschaftlicher in den Genuß der Wirklichkeit. Hamerling überwand den Pessimismus, der dem kranken und empfindlichen Mann nah genug am Haupt vorbeizog, und schwang sich zu einer tapfern Lehre vom unvertilgbaren Recht des Idealismus auf — fast wie Lorm sich zu seinem „unvernünftigen Sonnenschein" durchrang; Leuthold sank unter im Pessimismus und ging in nagender Selbstverachtung zugrunde. Hamerling war gewiß der höher angelegte Charakter, tapferer, fester: aber Leuthold war sicher der größere Dichter, selbständiger, formvollendeter, einheitlicher. Hamerling war ein grübelndes Mittelding von Philosoph und Dichter, von Prediger und Pedant; Leuthold war kein Denker, kein Mahnprediger — aber er war jeder Zoll ein Künstler.

Heinrich Leuthold (geb. 9. August 1827) aus Wetzikon im Kanton Zürich bildet mit dem acht Jahre älteren Gottfried Keller und dem um zwei Jahre jüngeren, aber viel später erst literarisch hervortretenden C. F. Meyer das

glänzendste dichterische Trifolium, dessen sich in neuerer Zeit ein engerer Bezirk rühmen kann. Alle drei teilen sie die unerschöpfliche Freude am Schönen, die Lust am Ausschmücken und Ausgestalten, die Selbständigkeit des Weges und die Unabhängigkeit von Zeitströmungen; alle drei aber teilen sie freilich auch den verhängnisvollen Bruch in der Entwickelung. Leuthold wuchs, wie Keller und Hamerling, in Armut auf, doch scheinen die Familienverhältnisse bei ihm noch viel bedrückender und schmerzlicher gewesen zu sein: der Vater starb im Armenhaus, die Mutter fand zu der geistigen Bedeutung des Sohnes niemals eine Brücke. Doch konnte er die Schweizer Universitäten besuchen und dort, wie so viele seiner Genossen, die Jurisprudenz als Brotstudium, Philosophie und Literatur als Liebhaberei treiben. Außer Goethe und Schiller und mehr als sie wirkten Lenau und Herwegh auf das nach Freiheit und nach schönem Klang begierige Gemüt. Er sang patriotische und politische Lieder, zum Teil von der grellsten Färbung der „Armeleutedichtung" („Das Elend" 1851). Hamerling gesteht, er sei nie geliebt worden; der vollkräftige große Schweizer Jüngling mit den scharfen, etwas stechenden Augen und dem landsknechtsmäßigen dicken Schnurrbart fand glühende Liebe. Einer ersten Enttäuschung folgte die lebenslange Treue einer geschiedenen Frau, der Schweizer Patriziertochter Karoline Trafford — ein Verhältnis, das wie manches in Leutholds Leben an die Schicksale des genialen Berner Malers und Kunstschriftstellers Karl Stauffer erinnert. Aber diese ruhelose Seele fand auch bei der ihm so leidenschaftlich wie treu ergebenen Geliebten, die ihm eine Tochter schenkte, keine Ruhe. Jenes „Heimweh nach der Ferne" ergreift ihn, das auch Goethe nicht rasten ließ, bis er Italien sah. Mit Karoline durchzog er die Südschweiz und Italien (1853—1857); und hier erst reifte ihm ganz „die Gabe des Worts zur lieblichen Frucht des Gesanges". Leuthold ward hier, was ihn so ganz einzig macht — obwohl C. F. Meyer als Prosaiker sich ihm hierin vergleichen läßt —: ein romanischer Poet in deutscher Zunge. Aber ein „gestandener Mann", wie die Süddeutschen sagen, ward er nicht, und zu keiner bürgerlichen Stellung geeignet. Sein verehrtester Lehrer und Freund, der große Jakob Burckhardt, riet ihm, sich ganz der Literatur zu widmen — ein Rat, der, von dem größten Kenner antiker und mittelalterlicher Kultur erteilt, wohl manches voreilige Urteil über Leuthold hätte verhindern dürfen. Natürlich ging Leuthold nun (1857) in das Künstlerparadies München und ward in der Trinkergenossenschaft der „Krokodile" ein hochgeschätzter Mitdichter und Mittrinker; neben Geibel trat ihm besonders Wilbrandt freundschaftlich nahe. Aber während die Mehrzahl der reichsdeutschen Poeten dieser Gruppe die aktive Politik als eine unwürdige Tagesarbeit ansahen, griff der Schweizer mit dem ganzen Feuereifer seiner Seele zu, als es für den deutschen

Geist endlich wieder eine würdige staatliche Form zu schaffen galt; an der eifrig für das einheitliche Deutschland kämpfenden „Süddeutschen Zeitung" hat er (seit 1860) als Redakteur mitgearbeitet, vorübergehend sogar deshalb sein geliebtes München mit Frankfurt, dann, bei einer anderen Zeitung, mit Stuttgart vertauscht (1865). Aber er fand in dieser Tätigkeit keine Befriedigung; auch erheben sich mindestens die neuerdings wieder veröffentlichten Essays über französische Dichter in keiner Weise über den Durchschnitt. Zu den Nahrungssorgen trat eine sehr schwere Erkrankung, die man vorschnell als eine rasch tötende Lungenschwindsucht diagnostizierte; dazu Schicksalsschläge wie die meuchlerische Ermordung seines letzten und liebsten Bruders auf der Straße — das Künstlerparadies München hatte in jenen Tagen auch von der schlimmen Romantik recht viel angenommen. Verzweifelt stürzte er sich in ein wildes Leben; die Ehe mit Lina Trafford, die ihn vielleicht gerettet hätte, wagte er nicht zu schließen, um sie nicht an seine Unzuverlässigkeit zu binden. Dann trat Anfang der siebziger Jahre eine Gestalt in seinen Lebenspfad, wie er sie nur geträumt hatte, eine Enkelin Wilhelm v. Humboldts, eine „penthesileahafte Erscheinung mit wogendem Kastanienhaar", schön, geistreich, vornehm, auch sie von ihrem Manne geschieden. Leuthold, dessen originelle Persönlichkeit so viel bestrickenden Reiz als abstoßende Unliebenswürdigkeit auszugeben vermochte, gewann sie beim ersten Anblick; ihr wollte er sich vermählen, aber sie konnte sich wieder ihrerseits nicht entschließen, blieb aber seine treue Freundin und die Muse seiner reichsten Dichterzeit. In wenige Jahre drängten sich nun die vollsten Künstlererlebnisse zusammen. Glück und Unglück, Not und Überfluß hielten ihn zugleich an beiden Schultern und ließen ihn nicht los. Dazu schwelgte er in den Versen seiner „Penthesilea" und dem Vorgeschmack des von seiner größten Dichtung erhofften Ruhmes. Die zerrüttete Seele und der zerrüttete Körper ertrugen beide nicht soviel. Eine Geisteskrankheit brach aus, und unheilbar verblödet ist der Arme (1. Juli 1879) in der Heimat gestorben.

Er war schon in der Irrenanstalt, als (1878) die erste Ausgabe seiner Gedichte erschien, durch Gottfried Keller mit kräftigem, wenn auch kühlem Lob bevorwortet. Die späteren Ausgaben (zuletzt 1884) hat dann Jakob Bächtold, der an der Sammlung das Hauptverdienst trägt, mit einer Lebensskizze und Würdigung Leutholds eingeleitet. Der arme Leuthold traf es auch damit nicht zu gut. Der Verdruß über die allerdings höchst unberechtigten Vorwürfe, die des Dichters posthume Verehrer gegen die Schweiz erhoben hatten, als habe sie ihren „großen Sohn" in Elend verkommen lassen, mag an dem mürrischen Ton dieses Vorworts seinen Anteil haben; hauptsächlich aber war dem Biographen Gottfried Kellers mit seiner ganz auf den „Inhalt" und allzu-

wenig auf die „Form“ gerichteten Art Heinrich Leuthold eine im Innersten unverständliche Erscheinung. Ein Dichter, der wie wenige in seiner Eigenart bei dem deutschen Publikum eingeführt, erklärt, ja entschuldigt werden muß, ward im wesentlichen als ein Mann des leeren Klangs dargestellt. „Leuthold ist kein ursprünglicher Dichter“ — wie leicht sagt sich das.

Sicherlich ist Leutholds Lyrik nicht urwüchsig wie die Mörikes, noch weniger seine Epik wie Gottfried Kellers. Er ist durchaus kein Erfinder; seine Anschauungskraft ist begrenzt. Aber ganz ihm eigen ist die Gestaltung des Gegebenen, sobald er einmal die starke Abhängigkeit von Lenau und Platen überwunden hat, die Marg. Plüß bis ins einzelne erweisen konnte. Leuthold steht in seiner ganzen Artung der antiken, vor allem aber der Renaissancedichtung viel näher als der modernen; aber er hat deren künstlerisches Ideal keineswegs einfach übernommen, sondern er hat es aus dem Geist seiner Zeit heraus erneut. Daß der Dichter nicht sowohl ein Schöpfer sein soll, als ein Gestalter, ein Vollender der Form, das war die Kunstlehre unverächtlicher Epochen. Kein Italiener hat es dem Petrarca nachgerechnet, wie viel oder wie wenig neue Ideen in seinen Sonetten vorkommen; wie keiner dem Raffael übel genommen hat, daß er in Andachtsbildern Typen und Motive, Schemata der Anordnung und Farbenskalen von seinen Vorgängern einfach herübernahm. Vor allem hierin ist Leutholds Kunstbegriff romanisch. Das hindert Leuthold, jene Kunst zu erreichen, in der vor allem der germanische Geist seine Triumphe feiert: die Darstellung des Werdens, der Entwickelung ist ihm versagt. Das ist es: es fehlt bei ihm den Dingen der Natur der volle Atem, es fehlt das Keimen, es fehlt, wie Saitschik fein bemerkt, die sichtbare Bewegung.

Die sichtbare — aber nicht die hörbare. Was Leutholds Gedichte vor denen Platens voraushaben, spricht derselbe feine Beobachter aus: den melodischen Zusammenhang. „Platen“, um wieder den geistreichen russischen Essayisten zu zitieren, „ist es mehr um den Wohlklang der einzelnen Worte, als um die Melodie des ganzen Satzes zu tun.“ Bei Hölderlin, fahren wir fort, baut sich schon der ganze Satz, die ganze Strophe zu melodischer Einheit auf — aber jede Strophe bleibt für sich. Einen Schritt weiter geht wieder Novalis, der in den „Hymnen an die Nacht“ ein größeres Ganzes durchkomponiert, freilich aber bei allem wunderbaren Wohlklang der Worte die metrische Bindung aufgegeben hat. Jedoch erst Leuthold macht aus dem ganzen Gedicht eine melodische Einheit, innerhalb deren jede Strophe zur Harmonie des Ganzen mitwirken muß, wie innerhalb der Strophe jeder Vers und im Verse jedes Wort. Man studiere nur einmal sein „Trinklied eines fahrenden Landsknechts“.. Abhängigkeit von Geibel sei zugegeben; was aber Leutholds zise-

lierende Kunst daraus schuf, hätte Geibel nie vermocht. Eben deshalb haben auch viele Gedichte Leutholds, wie jetzt erst bekannt geworden ist, unter Geibels trivialisierender Schere schwer gelitten.

Charakteristisch kommt seine Begabung vor allem in seinen beiden Epen, „Penthesilea" und „Hannibal", zum Ausdruck. Sie sind keineswegs so hohl und leer, wie wohl versichert wird, und etwa das reizende Bild der Bremusa, der jugendlichsten Amazone —

> Sie aber, als gält' es nur Kampfspiel und Scherz,
> Entsandte mit Lächeln das bittere Erz;
> Sie focht wie im Traum,
> Umringt von Gefahren und ahnte sie kaum, —

verdient wohl neben Heines prächtigem „Ali Bei" genannt zu werden:

> Während er die Frauenköpfe
> Dutzendweis' heruntersäbelt,
> Lächelt er wie ein Verliebter,
> Ja, er lächelt sanft und zärtlich.

Die Erscheinung der Kassandra oder Einzelheiten wie die der Hunde, die an den sterbenden Kriegern herumschnopern, würden mit Bewunderung zitiert werden, wenn sie in einem griechischen oder italienischen Epos ständen. Auch der „Hannibal", obwohl viel geringer und in seinen Reimen oft allzu freiligrathisch, hat prachtvolle Episoden und Stellen von höchster Meisterschaft, wie den Schluß des dritten Gesanges:

> Als hielten Mars in Lauben
> Der Kypris Arme fest,
> Als bauten ihre Tauben
> In seinem Helm das Nest,
> So schwieg des Krieges Schrecken...
> Zuweilen nur gelind
> Schlugen in Myrtenhecken
> Die Becken
> Und Waffen an im Wind.

Der symbolische Zug, der die gefährliche Ruhe des Stillstandes im Kriege, der Verweichlichung in Capua so reizvoll musikalisch malt, beruht zwar auf einem Motiv der griechischen Anthologie, ist aber mit reifer Kunst episch eingeschmolzen. Dennoch zeigen die Epen am deutlichsten die Grenzen seines Könnens. Seine Kunst, durchzukomponieren, beherrscht nur Tonmassen von beschränkter Ausdehnung.

In der Lyrik liegt Leutholds Bedeutung, in Gedichten wie „Das Mädchen von Recco" und dem Landsknechtslied, in den Ghaselen, deren bei seinen Vorgängern noch starre Form er zu einer wunderbaren exotischen Blume von

eigenem Reiz akklimatisiert hat und deren Bau seine Kunst des Durchkomponierens zu höchsten Leistungen lockte. Einige Kunststücke „metrischer Gymnastik" und die Gedichte in antiker Form, auch die meisten Sonette leisten dagegen dem Vorwurf seelenloser Spielerei einigen Vorschub. Auch die Epigramme haben seinem Ruf geschadet, „bissige Dinger", wie Bächtold sagt, in denen er (wie neuerdings Verlaine in seinen „Invectives") sich durch maßlose Grobheit für die feine Abtönung der Lyrica schadlos hält; künstlerisch betrachtet sind doch auch sie nicht zu verachten.

Wilhelm Raabe (geb. 8. Sept. 1831 zu Eschershausen im Herzogtum Braunschweig, gest. 1910), hat vor diesen drei Vertretern des Kampfes zwischen Pessimismus und Lebensfreude ein Großes voraus: die Wärme eines starken liebevollen Gemüts. Freilich bricht sie, wie auch sein Geist, oft an unrechter Stelle hervor, an der dann plötzlich Lebensphilosophie und Moral bergehoch aufgetragen werden. Und mehr und mehr geht diese Manier vom Autor auf seine Figuren über. Zuletzt, etwa von „Fabian und Sebastian" (1882) an, werden sie lauter kleine Raabes und gehen in historischer Verschwommenheit unter.

Dazu hat Raabe noch die alte Übung beibehalten, durch romanhafte Beitaten den Stoff poetisch machen zu wollen. Seine drei Lehrer: Jean Paul, E. Th. A. Hoffmann und Immermann, waren hierin wie in der phantastischen Willkür der Erzählung gefährliche Vorbilder. Allzuoft läßt Raabe den Kampf des menschlichen Verstandes mit der Welt in eine rührend beleuchtete Darstellung des Irrsinns oder Schwachsinns auslaufen, allzuoft setzt er seine Figuren in romantisch weltverlassene Einsamkeit; die Weisen sind allzu häufig blind oder bettelarm oder Narren vor der Welt. Freilich hängt das alles mit seiner Tendenz zusammen; aber die Ausführung wirkt im schlechten Sinne romanhaft. Und ebenso bevorzugt er gewisse bequeme Typen zu stark: Magister, Prediger, Arzt, die eine gewisse Entschuldigung für lehrhafte Plauderhaftigkeit haben; oder „stimmungsvolle" Lokalitäten: verlassene Mühlen, zerfallene Türme, und die wilde Romantik des Polizei- oder Armenhauses. Eben dahin gehört eine der auffälligsten Eigenheiten seiner Technik: die allzu absichtlichen Eigennamen. Die eigentlichen Lieblinge seiner unerschöpflichen Namengebung sind die ironisch-feierlichen viersilbigen Nomina agentis: Wolkenjäger, Feuchtenbeiner, Wassertreter, Reihenschläger, Radebrecher, Winckelspinner, denen sich ein paar dreisilbige anschließen: Zwickmüller, Langreuter, Dachreiter, und ein paar viersilbige anderer Art: Spörenwagen, Knövenagel, Löhnefinke. Dann kommt als zweite Hauptgruppe eine lange Reihe von meist sehr gut gefundenen Namen mit lautsymbolischer oder direkt aussagender Bedeutung: Dr. Pfingsten, Frau v. Flöte, Hans Unwirsch, Täubrich, Ba-

filides, Connexionsky, Brockenkorb, Quakatz, Wübbke, Schlappupp, Ulebeule, Knackstert, Sliddery, Windwebel, Püterich; zum Schluß ein paar latinisierte: Tillenius, Kokinius, Homilius, Buchius und Klufautius — dieser, in den „Gänsen von Bützow", eine Anspielung auf den „berühmten mecklenburgischen Papst" Kliefoth. Alle drei Gruppen, besonders die erste und dritte, gehören zu den technischen Hilfsmitteln der Romantik und begegnen uns deshalb ebenso z. B. in Otto Ludwigs Anfängen; aber ihre Häufung bei Raabe geht über das Maß hinaus, das etwa Hoffmann immer noch innehält. Werden nun obendrein diese Namen — an sich, wie gesagt, meist gut erfunden — in ihrer Wirkung noch durch entsprechende oder aber grell widersprechende Vornamen verstärkt, so geben sie allein schon dem Ganzen das Gepräge einer von aller Wirklichkeit entfernenden Ironie; namentlich wenn ein Dichter „Krautworst" oder ein besonders sanfter Ehrenonkel „Poltermann" heißt. Wohl sucht Raabe diese Namenwelt zu rechtfertigen, indem er wiederholt dem Namen (z. B. Kleophas im „Hungerpastor") einen bedeutenden Einfluß auf Charakter und Schicksal der betreffenden Figur zuschreibt (was ja gelegentlich auch Storm tut): — was so wirkt, meint er, müsse doch wirklich sein! Aber eben das ist's: gelegentlich kommen solche Namen vor, aber so selten, daß sie dann zum Schicksal werden; ihre Häufung gehört einer phantastischen Welt an. Da liegen denn auch Orte, die Grunzenow, Wanza, Krickerode, Paddenau, Gansewinckel heißen. Und als wäre es mit all den grotesken Benennungen noch nicht genug, kommen noch Spott- und Scherznamen wie Stopfkuchen, Kennesiealle, Schlappe hinzu oder Verstärkungen wie Täubrich-Pascha. Nur der Adel, den Raabe nicht liebt, hat meist ganz anspruchslose Namen wie Einstein, Lauen u. dgl. Doch nimmt die Namenphantastik und besonders die Übertreibung des Typus „Wassertreter" mit der Zeit ab, und im „Kloster Lugau" (1894) kommt sogar ein Dr. Meyer vor, was früher nahezu undenkbar wäre. — Raabes Erzählungen selbst haben dagegen durchweg einfache gute Benennungen.

Enger als diese Manier hängt eine störend häufige Eigenheit seiner Komposition mit Raabes Natur und Weltanschauung zusammen. Ich meine die unzählige Male wiederkehrende Zerstörung idyllischer oder doch ruhiger Verhältnisse durch die plötzliche Ankunft (meist ist es eine Heimkehr) eines Unerwarteten; so in „Abu Telfan" (1867), „Schüdderump" (1870), „Meister Autor" (1874), „Prinzessin Fisch" (1883), „Zum wilden Mann" (1885). Dies typische Moment ist nichts anderes als der symbolische Ausdruck für Raabes Weltanschauung überhaupt, gerade wie ein ähnliches Thema für das Drama unserer Jüngsten bezeichnend ist; denn Raabe besitzt allerdings, was die wenigsten unter seinen Zeitgenossen haben: eine eigene, aus der eigenen Natur und

der eigenen Erfahrung hervorgewachsene Weltanschauung. Daß er sie besitzt, hebt ihn trotz aller Mängel seiner Kunst hoch über die breite Heerschar der Epigonen. Daß sie selbst starke Spuren der Zeit trägt, aus der sie erwuchs, bleibt freilich bestehen. Zu der Höhe jener über alles Vergängliche wie über ein Gleichnis herabblickenden ewigen Weltanschauungen, die sich Spinoza oder Goethe, Lessing oder Schiller eroberten, ist der Sohn einer geistig ärmeren Zeit nicht emporgedrungen. Denn seiner Weltanschauung fehlt die tapfere Freudigkeit im Genießen oder im Entsagen, im Träumen oder im Leben; es ist eben doch nur ein Kompromiß geschlossen zwischen Pessimismus und Lebensfreude, und Raabes Humor ist der Ausdruck dieses Kompromisses.

„Das Leben ist der Feind" — das ist etwa die Grundformel seiner Weltanschauung. Es gibt zwei große ewige Mächte: die Liebe, das Ideal tapferer Hingabe, und die Demut, das Ideal starker Selbstlosigkeit. Sie berühren sich, denn beide fordern Verzicht auf das, was dem Menschen das Liebste ist: auf die herrischen Gelüste seines eigenen Ich. Aber doch sind es zwei Losungen, die Paul Gerber in seinem ausgezeichneten Buch über Raabe schön aus den „Leuten aus dem Walde" (1863) herausgehoben hat: „Gib acht auf die Gasse!" und: „Sieh nach den Sternen!" „Gib acht auf die Gasse!" — erfülle dich mit Liebe zu den Kleinen, die still und demütig ihren Kreis ausfüllen auf der entlegenen Pfarre, im Polizeihaus, im Armenhaus; „sieh nach den Sternen!" — erfülle dich mit Ehrfurcht vor den Großen, die ihr ganzes Selbst der rastlosen Fürsorge für die Armen, Kranken, Beladenen geopfert haben. Diese und jene — das sind die wahrhaft zu Bewundernden; das sind auch die Glücklichsten. Wer mit den Großen der Welt geht und die großen Unheilsmaschinen bedienen hilft — auf kurze Zeit mag er selbst Vorteil ernten, Ansehen, Reichtum; schließlich ist doch er der Betrogene.

Man sieht, wie viel elegische Lyrik in Raabes Weltanschauung liegt; und trotz aller feinsinnigen Erklärungen von W. Brandes bleibt es wunderlich, wie selten er sich in Versen ausgesprochen hat. Sie bedecken nur eine kurze Strecke seiner Dichtung, den „Dräumling" (1872) vor allem; feine zarte Gebilde, auf die jener Kenner mit Recht Raabes ihn selbst charakterisierende Verse anwenden durfte:

Im engsten Ringe,
Im stillen Herzen
Weltweite Dinge.

Er hat sich an Heine geschult, „der doch eigentlich für uns alle das Vorbild war", aber nur an dem Heine, der den Ton des Volksliedes weiterbildete. Aber an dem romantischen Rhythmus fand er den Weg zu klassischer Gestaltung, zur Nachfolge Goethes, dem er ein schönes Preislied sang. Denn

der Freund des Volkston sieht auch nach den Sternen. Und nur in der Hingabe an das Ideal erblickt er wahres Glück.

Deshalb hat Raabe, dem Heyse wünschte, er möge „nicht nur charakteristische Genrebilder und bedeutsame Porträts hinstellen, sondern an einigen typischen Gestalten seinen Humor zur vollen Höhe sich auswachsen lassen", einmal wenigstens eine wirklich im großen Stil typische Figur geschaffen: Pinnemann in den „Drei Federn" (1865). Er ist der Repräsentant der Verachtung des Ideals, der erbärmlichen Skepsis an dem einzigen wahren Gut der Menschheit.

> Allen Enthusiasmus, alle Begeisterung, jede schöne Täuschung mußte mir dieser Begleiter und Führer aus der Seele zerren, es war ein Mephisto, ein verneinender Geist und noch dazu, trotz aller Schlauheit, ein roher, ungebildeter, alberner. Sein Witz war flach, falsch und gemein... Diese halbgebildeteBöswilligkeit, dieses imposante Geifern der Nichtigkeit gegen das Wahre und Schöne, gegen jede Hoffnung und Opferlust, sind das Schrecklichste, was die Zivilisation in ihrem Schoße erzeugt.

Wer die Literatur jener Jahre kennt, als die Verzweiflung über die Nackenschläge, die dem Völkerfrühling von 1848 folgten, als die Verbitterung der Konfliktsjahre und schließlich der rohe Taumel der Gründerjahre allen Idealismus, allen Enthusiasmus, jede schöne Täuschung zu ersticken drohten, der wird in Pinnemann einen bedeutsamen Typus entdecken. Schade nur, daß diese Figur in keinem der Hauptwerke Raabes steht; wir hätten sonst, was er uns trotz Heyses Mahnung schuldig blieb: „seinen Siebenkäs", seinen Münchhausen: ein Werk, mit andern Worten, das sich mit unverwischbaren Zügen dem Gemüt und der Phantasie seines Volkes einprägte und von dem Namen des Dichters hinfort unzertrennlich wäre.

Aufs engste hängt mit dieser Lebensphilosophie Raabes Vaterlandsliebe zusammen. Es ist nicht die unbedingte blinde Hingabe eines Kleist; es ist die stark moralisch gefärbte Vorliebe, wie sie gleichzeitig Lagarde vertritt. Was jene Edlen, Guten, Hingebenden unter den Menschen, das sind für Raabe die Deutschen unter den Völkern der Erde. Als die Stillen, als die Demütigen liebt er sie. Er liebt sie gerade so, wie Wolfgang Menzels feuriger Patriotismus sie um Gottes willen nicht haben wollte. Und hier offenbaren sich nur allzu deutlich die Schwächen dieser Anschauung.

So kommt es, was auch Raabes liebevollster Kritiker hervorhebt, daß die Tatkraft des modernen Menschen bei ihm ganz verkümmert. Er hat keinen Sinn für neue Ideale; nur das Alte, die malerische Ruine, das verlassene Dorf sind für ihn poetisch. Hierin ist er, der Freidenker, mehr als der konservative Riehl ein radikaler Reaktionär. Die modernen Triumphe der Technik ent-

halten für ihn nichts Großes; sie sind ihm lediglich Siege des Teufels, der die Rosen bricht; die Eisenbahn oder die Fabrik betrachtet er mit romantischer Ironie. Und nicht viel anders stellt er sich zu dem Aufschwung des Reiches. Als alles daniederlag in Deutschland, da schloß er sich, wie Heine es von sich selbst sagt, als des deutschen Volkes guter Narr mit ihm ins Gefängnis ein, tröstete es, verwies es auf die unverlierbaren Güter, mahnte es, sich treu zu bleiben. Als dann aber die Ketten sprangen und ein unerhörter Sieg deutscher Tatkraft die Welt überraschte, da war Raabe fast so unzufrieden, wie französische Ideologen, Michelet, Renan, die es der Nation von Träumern übelnahmen, daß sie erwacht war. Nirgends eine helle Freude an dem großen Abschluß jener tragikomischen Biographie des deutschen Volkes, die der Anfang des zweiten Buches von „Abu Telfan" in wahrhaft großartiger Lapidarschrift erzählt — es ist ja nur „Erdenstreit", es ist nur „laute Vergänglichkeit". Wir müssen hier wieder an Hamerling denken und seinen unerträglichen „Teut".

Der große Erfolg von Raabes Erstling, der „Chronik der Sperlingsgasse" (1857), hat sich bei keinem späteren Werk wiederholt. Viel bedeutender ist doch die Trilogie „Der Hungerpastor" (1864) — „Abu Telfan" (1867) — „Der Schüdderump" (1870), die durch „Drei Federn" (1865, mit der Gestalt Pinnemanns) eingeleitet wird. Jene drei Romane schildern den Kampf des Idealismus, des Hungers nach dem Höheren gegen das Leben — und gegen des Lebens letzten Trumpf: den Tod. Der „Hungerpastor" ist der Jüngling, der mit tausend Masten auf den Ozean schifft; in „Abu Telfan" ringt er vergeblich mit der Gewöhnlichkeit, versinkt er in den Sumpf der alltäglichen Hindernisse; im „Schüdderump" treibt still auf zerbrochenem Kahn der schiffbrüchige Greis in den Hafen. So bilden die drei Bücher wirklich eine Einheit. Auch der (übrigens künstlerisch diskrete) Gebrauch von Symbolen (die Schusterkugel, die Mühle, der Pestwagen), die freilich bei Raabe auch sonst auftreten (so im „Horn von Wanza" 1881, „Pfisters Mühle" 1884), kennzeichnet schon äußerlich ihre besondere Bedeutung als Bekenntnisse des Dichters. „Abu Telfan" ist das reichste und bedeutendste, „Der Hungerpastor" in künstlerischer Hinsicht das durchgearbeitetste der Bücher; „Schüdderump" dagegen zeigt neben vielen Vorzügen des Autors auch all seine Schwächen in nur zu deutlicher Weise.

Wilhelm Jensen (1837—1911) zeigt manche Züge, die an Raabe erinnern: neben dem ernsten Humor und der gern lehrhaften Art die leichte, oft zu leichte Produktion, die lyrischen Sympathien, die ausgesprochen norddeutsche Art der Sprache und Charakterzeichnung. Doch ist er um so viel mehr heiterer Lyriker, wie Raabe der düstere Satiriker ist, lebhafter, kampfbereiter, frei-

lich auch weniger tief. Er besitzt das Geheimnis, in einer Produktion von unheimlicher Fülle immer ein vornehmer und liebenswürdiger Künstler zu bleiben; auf allen Gebieten hat er sich versucht und überall Hübsches gebracht — so Bedeutendes nirgends, wie einst seine „Lieder aus Frankreich“ (1871) versprachen („Um den Kaiserstuhl“ 1878, „Tagebuch aus Grönland“ 1885).

Bei Raabe und seinen Nachfolgern war der Kampf zwischen Weltschmerz und Weltfreude mehr in den Stimmungen als in unmittelbarer Aussprache sichtbar geworden. Freilich klingt die Schopenhauerlektüre bei dem Dichter von „Abu Telfan“ durch. Aber die eigentliche Auseinandersetzung geht nicht vom Boden der Theorie aus. Dagegen wird in Jüngeren wieder das Gefühl der Beängstigung durch die Reflexion mächtig — und wird durch das Bedürfnis nach Lebenslust niedergerungen.

Zunächst sind es wieder drei Schopenhauerianer, die mit ihrer elegischen Lyrik hervortreten und die Zeit der Welt- und Selbstunzufriedenheit klangvoll zu Grabe läuten. Klagend und müde wenden sie sich von der Welt ab unter dem vollen Druck des Pessimismus. Und dann — bezeichnend genug — nach 1870 fanden alle drei andere Töne.

Eduard Grisebach (1845—1906, aus Göttingen), der Sprößling einer alten Familie von Gelehrten, Beamten, Künstlern, vereinigt in sich alle drei Berufe. Ein Bibliophile von großem Ruf, wendet er seine literarische Vorliebe am liebsten den — wirklich oder angeblich — verkannten Größen zu: Bürger, Lichtenberg, Heinrich v. Kleist, Waiblinger — Naturen alle voll kräftiger Sinnlichkeit und groß in ihrem Streben. Eine solche Natur ist auch der Dichter selbst. Eine glühende Sinnlichkeit, wie sie so zügellos noch kaum bei uns vernommen war, spricht aus den flüssigen Rhythmen des „Neuen Tanhäuser“ (1869), dem der oft „bedenkliche“ Inhalt wohl nicht minder als die an Heine geschulte glänzende Form zu zwanzig Auflagen verhalf. Der Kampf zwischen der Sehnsucht nach dem Ideal und der leidenschaftlichen Begierde nach der „Wollust der Kreaturen“ war von der Tanhäusersage des deutschen Mittelalters in tiefsinniger Weise symbolisiert worden; Heinrich Heine und Richard Wagner hatten den Stoff schon modernisiert. Nun griff ihn dieser Pessimist auf, der als deutscher Konsul durch die Welt gezogen war, überall, wie sein Amtsgenosse, der feine, kühle Novellist Rudolf Lindau (1829—1910) aufmerksam achtend auf die unter aller Buntheit der Kostüme so wesentlich gleichartige Menschennatur; der einen Trost für das vergängliche Scheinglück dieser Welt nur fand, indem er zu Schopenhauer pilgerte als zu seinem Papst und in der Lehre von der Nichtigkeit des Daseins Buße tat. Und da schlug sein Wanderstab blütenreich aus in den bestrickenden, bald so süßen und bald

so bitteren Versen seines Neuen Tanhäuser. — Dann aber verging ein halbes Jahrzehnt. Und dann entstand nach dem großen Kriege und unter dem Eindruck des nun erwachten „Kulturkampfes" „Tanhäuser in Rom" (1875). Schilderte das erste Buch eine Fülle von Liebesabenteuern, so ward nun der Held in tieferer psychologischer Kunst durch ein Erlebnis hindurchgeführt. Die Unmöglichkeit, große Eindrücke in gleicher Gewalt festzuhalten, die Ida Hahn-Hahn für unsere Literatur gleichsam entdeckte und die heute den Grundton aller erotischen Epik bildet, ist das Leitmotiv auch dieser süß-leidenschaftlichen Dichtung:

Und Tage auf Tage und Wochen verfließen —
Er lag noch immer zu ihren Füßen,
Er hoffte noch immer, es kehre zurück
Der erste Tag, das erste Glück.

Bei Venus, bei der Madonna, bei Pallas-Minerva sucht er vergeblich Heil, bis er endlich, von all der Qual der Liebe durch ihr Übermaß geheilt, in sein Vaterland zurückkehrt, entschlossen, nun tätig zu sein für Kaiser und Reich. — Die Heilung kommt plötzlich und gewaltsam; aber gerade weil sie ein wenig äußerlich aufgezwungen ist, wirkt sie um so mehr symptomatisch für die nun vollendete Abkehr von der egoistischen exklusiv-raffinierten Poesie zu der neuen, neuen Idealen dienenden Dichtung.

Ada Christen (eigentlich Christiane Breden; 1844—1901, aus Wien) ist in unserem Jahrhundert die erste Dichterin, die die wirklichen Leidenserfahrungen ihres wechselvollen Lebens mit rücksichtsloser Offenheit im Lied verkündete. Dieser Ton der erlebten Wirklichkeit gab ihren „Liedern einer Verlorenen" (1868) die Kraft, in den Materialismus der Zeit wie ein weithin vernehmlicher Notschrei zu gellen. Der Realismus des proletarischen Elends setzte in diesen Versen schreiend, heulend, aber auch mit ersticktem Weinen ein und beschämte die Salonpoesie:

All euer girrendes Herzeleid
Tut lange nicht so weh,
Wie Winterkälte im dünnen Kleid,
Die bloßen Füße im Schnee.
All eure romantische Seelennot
Schafft nicht so harte Pein,
Wie ohne Dach und ohne Brot
Sich betten auf einen Stein.

Die furchtbarste Enttäuschung läßt die Tochter der gutbürgerlichen, verarmten, verelendeten Familie Töne finden, denen alle Reminiszenzen an Heine nichts von ihrer Originalität rauben können. — Und dann schreibt sie Novellen fast im Stil Vacanos, mit grellem Nebeneinander von Prunk und

Jammer, „wenn z. B. in der Skizze ‚Der Vagabund' ein verkommener Bettler vor dem Schloßfenster seiner überaus reich und vornehm gewordenen Tochter stirbt". Und zuletzt kommt sie („Unsere Nachbarn" 1884) zu Erzählungen aus dem Wiener Leben, fast in dem mild-elegischen Ton ihres literarischen Beraters Saar, doch stärker romantisch gefärbt; aber die glühende Gewalt jener schneidenden Verzweiflung an der Welt ist besiegt oder doch verklungen.

Der dritte Schwanengesang des müden Pessimismus, fast im gleichen Jahre mit dem „Neuen Tanhäuser" und den „Liedern einer Verlorenen" ans Licht getreten, ist die vergessene und kaum je recht beachtete Anfängergabe eines Dichters von großer Entwickelungsfähigkeit. Josef Viktor Widmann (geb. 1842 zu Nennowitz in Mähren, gest. 1911), der Sohn eines zum Protestantismus übergetretenen katholischen Geistlichen, der dann in der Schweiz seine Heimat fand, hatte zwar schon vor dem „Buddha" (1869) Dramen in klassischem Stil geschrieben; aber erst jenes philosophische Epos offenbarte seine Eigenart. Widmann ist ein begeisterter Schwärmer für all die Schönheit dieser Welt. Das macht seine Reiseplaudereien („Rektor Müslins italienische Reise" 1881, „Jenseits des Gotthard" 1888, „Sommerwanderungen und Winterfahrten" 1896) so liebenswürdig; das gibt aber auch schon seinen Schilderungen der nie erblickten indischen Landschaft Glut und Farbe. Allein zu dem ästhetischen Optimismus, der in der sichtbaren Welt nur Schönheit und Pracht erblickt, steht sein ethischer Pessimismus in schneidendem Widerspruch. Gewiß hat er selbst lange gerungen und den Gott in der Natur gesucht:

> Und Gott kam nicht! kam nicht im Abendglühen,
> Das niederstrahlte von der Berge Kranz,
> Kam mit den Blumen nicht, die nachts nur blühen,
> Wenn auf den Gräsern zittert Mondesglanz.

Da hat er dann, gepreßten Herzens, in den Lobgesang der heiligen Sterne den Schrei aus dunkeler Erdenferne hineingellen hören, und wild warf er die Frage hin:

> Darf eine Welt mit solchem Glanz sich schmücken,
> Die nichts doch hat, im Leid uns zu beglücken?

Ein Vierteljahrhundert später kehrt er in der geistreichen „Maikäferkomödie" (1897) zu demselben Ausruf zurück, zu Shakespeares Klage: Wir sind den Göttern, was den Menschen Fliegen — sie töten uns zum Scherz. Immer wieder tapferes Ringen der armen kleinen Wesen — immer wieder der grausige Tritt des Schicksals, des Ungeheuers mit dem plumpen nagelbesetzten Riesenschuh, der alle Hoffnung zunichte macht. Und wieder ertönt die alte Klage von der grausamen Schönheit des harten Lebens. Und sie wiederholt

sich in seinem bedeutendsten Werk: dem schönen lyrisch-didaktischen Epos „Der Heilige und die Tiere" (1905), das nach J. Fränkels treffender Bemerkung zum ersten Mal den Tieren eigenes poetisches Existenzrecht zugesteht (wenn man nicht an Rudyard Kiplings Dschungelgeschichten erinnern darf), aus dem innigen Mitgefühl heraus, das den Dichter mit den Brüdern unseres Leibes verbindet.

Aber dennoch — welcher Umschwung! Die Absage an den grausamen Gott blieb unverändert wie die Gewandtheit der Verse; die Moral aber kehrte sich um. Damals hieß es: wie Buddha wende dich ab von der großen Betrügerin, der Natur; denke nur daran, die Schmerzen zu heilen — nur im Mitleid ist Glück. Jetzt aber ist ein regsameres Ideal an die Stelle des Schopenhauerschen getreten; das Leben, das Ringen an sich ist Glück trotz allem:

> Wer einmal dem gewaltgen Zuge folgte,
> Je in den Wirbeltanz gerissen ward,
> Der kann sich denken nicht, noch möcht' er wünschen,
> Er wäre nicht dabei gewesen! Nein!
> Wer Leben je erfuhr, muß dennoch danken,
> Daß ihn der Hauch berührte, der ein Nichts
> Aus dumpfem Schlafe weckt —

Da haben wir die Wandlung! Mag Widmann immer Nietzsche bekämpfen („Jenseits von Gut und Böse" 1893) — er ist doch von Eduard v. Hartmanns müder Verneinung des Lebens zu Nietzsches trotziger Bejahung fortgeschritten; überwunden ist der asketische Pessimismus, und eine neue kampffreudige Lebenslust ist erwacht.

In diesen drei originellen Dichtercharakteren sehen wir so den Umschwung von der Müdigkeit des enttäuschten und enttäuschenden Materialismus zu neuer Bewertung und Bejahung des Lebens deutlich, zum Greifen vor uns.

Er findet endlich mit klassischer Deutlichkeit seinen Ausdruck in dem „Entfesselten Prometheus" (1876) von Siegfried Lipiner (geb. 1856 in Jaroslau in Galizien, gest. 1911).

„Wenn der Dichter nicht ein veritables Genie ist", schrieb damals Nietzsche an seinen Freund Rohde, „so weiß ich nicht mehr, was eins ist: alles ist wunderbar, und mir ist, als ob ich meinem erhöhten und verhimmlischten Selbst darin begegnete." Auch hat das Gedicht auf Nietzsches eigene Poesie unzweifelhaft gewirkt; und die Typen im vierten Teil des „Zarathustra" zeigen den Philosophen, den reinen Wissenschaftler, den Politiker des „Prometheus" in freilich recht „erhöhter" Abspiegelung. Allerdings enttäuschte der „Renatus" (1878), der übrigens auch eine Tanhäuserdichtung enthält, des seitdem als

Dichter fast verstummten Mickiewicz-Übersetzers die beiden Freunde; aber wie gänzlich der „Prometheus" vergessen ist, läßt auch Scherers enthusiastische Kritik als rätselhaft erscheinen. Dem hohen Schwung gewaltiger Rhythmen, dem prächtigen Ernst nach Befreiung ringender Gedanken steht freilich keine Kraft der Schilderung von Menschen oder Dingen zur Seite. Aber in unserer Zeit, die zu der Gedankendichtung ein neues Verhältnis gewonnen hat, kann ein Dichter vielleicht wieder auf Verständnis rechnen, der aus tiefster Verzweiflung über das Elend der Welt zu seinem Schlußwort gelangt:

> Nun fliegt, wie ein Morgenstrahl,
> Ein neues Lied aus Nacht und Qual
> Von Berg zu Berg, von Tal zu Tal:
> Weltfreude heißt das Lied!

Dieser Umschwung war lange vorbereitet; längst hatten energische Charaktere sich wieder, wie einst Schiller oder Fichte, wie die Jungdeutschen, wie Freytag und Auerbach, dem Ideal einer ästhetisch-politischen Volkserziehung zugewandt. Wissenschaft und Kritik blieben ihnen Verbündete; aber unmittelbarer gedachten sie durch vorbildliche Werke die Zeit und die Nation zu erziehen. Dem deutschen Volk konnten wieder zwei echte lebensfreudige Meister geschenkt werden: Gottfried Keller und Theodor Fontane.

Vierzehntes Kapitel: Zwei Meister

Wie die klassische Kunst im Beginn des Jahrhunderts in Goethe und Schiller, wie die fortschreitende Universalpoesie der ersten Jahrhunderthälfte in Hebbel und Wagner (denen man Otto Ludwig doch wohl nachordnen muß), so gipfelt die neugewonnene Besitzfreude in Gottfried Keller und Theodor Fontane. Sie bezeichnen den Höhepunkt dessen, was literarisch in so langer Arbeit erreicht war. Sie sind weder Freunde gewesen, wie die von Weimar, noch Gegner, wie die beiden Nibelungendichter. Und auch in äußerer Hinsicht steht ihr Verhältnis zwischen der örtlichen Nähe Goethes und Schillers und der räumlichen Entfernung der beiden in der Mitte; denn eine Stadt hat dem Schweizer und dem Märker den größten Teil der literarischen Ernte gereift; unsere vielgescholtene Reichshauptstadt.

Gottfried Keller! Man kann den Namen nicht aussprechen, ohne daß die Augen heller glänzen und die Herzen freudiger klopfen. Seit Goethe ist er in unserer Literatur der größte Schöpfergeist. Seine Kraft, vor uns lebende Welten aufzubauen und uns mit der Wärme seiner Sonne zu erfüllen, wie es sonst nur die Wirklichkeit selbst vermag, ruht vor allem auf jener „Weltfrömmigkeit“, die er an Goethe preist, und die er mit den Besten seiner Zeit teilt. Das ist „die Pietät für allerlei Dinge, so man sieht“, die er einmal „die gute Ackerkrume für gute Früchte“ nennt; und aus dieser Anschauung heraus hat er früh und entschieden „der Privatliebhaberei für das sogenannte spezifisch Poetische Abschied gegeben“. Keineswegs war damit aber einfach die Kunstlehre des Naturalismus angenommen. Nicht nur der gereifte Keller hat die Skizzenjagd der Schüler Zolas in den „Mißbrauchten Liebesbriefen“ köstlich parodiert — auch schon der junge hat an Hettner geschrieben: „Wenn es in gleicher Mühe zugeht, so will ich doch lieber schöne Worte hören als triviale.“ Was ihn nun aber hier bestimmte, was ihn zeitlebens für Schiller wie für keinen zweiten schwärmen ließ — das war seine pädagogische Auffassung der Poesie. So klar und energisch wie nur möglich hat er sie in einem Brief an Auerbach (vom 25. Juni 1860) ausgesprochen:

> Ich halte es für Pflicht eines Poeten, nicht nur das Vergangene zu verklären, sondern das Gegenwärtige, die Keime der Zukunft so weit zu verstärken und zu verschönern, daß die Leute noch glauben können: ja, so seien sie, und so gehe es zu. Tut man dies mit einiger wohlwollender Ironie, die dem Zeuge das falsche Pathos nimmt, so glaube ich, daß das Volk das, was es sich gutmütig einbildet zu sein und der innerlichen Anlage nach auch schon ist, zuletzt in der Tat und auch äußerlich wird. Kurz, man muß . . . dem allzeit tüchtigen Nationalgrundstock stets etwas Besseres zeigen, als er schon ist; dafür kann man ihn auch um so herber tadeln, wo er es verdient.

Diese Grundsätze hat Keller in seiner dichterischen Tätigkeit stets zur Wahrheit gemacht. „Am meisten", bekannte C. F. Meyer, „imponierte mir seine Stellung zur Heimat, welche in der Tat der eines Schutzgeistes glich: er sorgte, lehrte, predigte, warnte, schmollte, strafte väterlich und sah überall zu dem, was er für recht hielt." Was aber hielt er für recht? Er sprach es mit dem Schlagwort unserer Klassiker aus: „Was ewig gleich bleiben muß, ist das Bestreben nach Humanität, in welchem uns jene Sterne, Goethe und Schiller, wie diejenigen früherer Zeiten, vorleuchten. Was aber diese Humanität jederzeit umfassen solle: dieses zu bestimmen, hängt nicht von dem Talente und dem Streben ab, sondern von der Zeit und der Geschichte." Dies ist der Grundakkord, auf dem sich Kellers Lebenswerk aufbaut.

Gottfried Keller (1819—1890) wurde am 19. Juli 1819 in Zürich geboren. Sein Vater war ein tüchtiger, strebsamer Drechslermeister, der aber schon 1824 starb; die Mutter war eine tapfere, verständige, aber fast zu nüchterne Frau.

„Jede Hausfrau verleiht, auch wenn die Rezepte ganz die gleichen sind, doch ihren Speisen durch die Zubereitung einen besonderen Geschmack, welcher ihrem Charakter entspricht. Die Speisen meiner Mutter hingegen ermangelten, sozusagen, aller und jeder Besonderheit. Ihre Suppe war nicht fett und nicht mager, der Kaffee nicht stark und nicht schwach, sie verwendete kein Salzkorn zuviel, und keines hat je gefehlt."

Man begreift, daß ein phantasievolles und originelles Gemüt durch diesen Gegensatz nur um so stärker auf die Einbildungskraft und Einbildungslust hingelenkt werden mußte, die dem Knaben von vornherein eigen war. Er war ein Träumer; er hatte seine Lügenperiode, wie viele begabte Kinder, für deren Erfindungslust sich noch kein anderes Ventil öffnet. Der Jüngling läßt sich durch jedes Buch zu nachahmender Produktion anreizen. Jeder Anblick gibt ihm Stoff zum Weiterführen, Weiterspinnen. Wie, das ist zunächst Nebensache; die farbigere, lustigere Kunst des Malers scheint ihm vorerst dienlicher als die des Erzählers. Aber auch das einfache „Basteln", das spielerische Pappen und Zusammenkleistern wirkt in den abenteuerlich-kunstvollen Inventarstücken der Seldwyler mindestens so stark mit, wie die Vorbilder der Romantik, auf die Bächtold verwiesen hat. Das wunderbare Buchbinderwerk der Jungfer Züs Bünzlin in Gedanken zurecht zu basteln, hat ihm vermutlich mehr Vergnügen gemacht als mancher tiefe Weisheitsspruch.

Aber dies spielende Behagen an der Existenz und der eigenen Gestaltungskraft bedurfte des Gegengewichtes einer strengen Leitung, einer festen Lenkung auf bestimmte Ziele. Die konnte die Mutter nicht geben; und auch die Schule versäumte ihre Pflicht. Originelle Schüler sind selten die Lieblinge

pedantischer Lehrer; einen Hinterhalt an hohen Gönnern hatte der arme Sohn der einsamen Drechslerswitwe auch nicht. Was Wunder, daß bei irgendeiner Gelegenheit, wo „ein Exempel zu statuieren war“, gerade der Gottfried Keller (1834) aus der Schule flog? Er hat all sein Lebtag das als das größte Unrecht, das ihm geschehen, und als das größte Unglück, das ihm widerfahren, angesehen. Das heiße geistiges Leben köpfen, sagte zornig noch der reife Mann. Gottfried Keller, soviel er später gelesen, studiert, sich angeeignet hat, vermochte es niemals, gewisse Lücken seiner Bildung ganz auszufüllen. Es waren aber nicht sowohl Lücken des Wissens als der Erziehung. Er blieb in einer Weise undisziplinierr, die er selbst bitterlich empfand. Durch alle Feinheit des Weltweisen brach plötzlich der Naturbursche durch. Urplötzlich sprang der kleine rundliche Mann mit den großen Augengläsern, durch irgendein unschuldiges Wort gereizt, wütend auf, zerschlug die Gläser oder schlug auch einfach auf den oft völlig harmlosen Tischgast los. Das Schlimmste aber war, daß das Vertrauen zum eigenen Ich fehlte. Haltungslos, schwankend irrt er durch die Jugendjahre — eine interessante Romanfigur; aber eben kein erbaulicher Charakter. Schließlich ist doch seiner Kunst auch dieses Irren zum Besten gediehen; seinem Leben nicht.

Um der ununterbrochenen inneren Produktion zum Ausdruck zu verhelfen, bleibt er zunächst bei der Malerei — auch von praktischen Rücksichten geleitet. Dichter-Maler waren, wie Bächtold bemerkt, gerade in Zürich keine Seltenheit; auch Ulrich Hegner (1759—1840) gehörte dazu, der treffliche Autor der „Molkenkur“, des ersten echtschweizerischen Romans, und zugleich ein treuer Schüler Goethes. Aber nebenbei trieb Gottfried Keller die Dichtung fort, und oft einigte sich beides, indem er malerische Entwürfe breit beschreibend ausführte. Schlechte Lehrer ließen ihm wieder das entgehen, was er am nötigsten brauchte: strenge Zucht. Ein guter Freund liest ihm einmal (1841) in einem charakteristischen Briefe den Text und meint, „Kellerchen“ sei „trotz Moral und guter Lektüre auf'm Weg in den tiefsten Kot“. Das gilt aber eigentlich für die ganze Zeit des Malerstudiums: daheim und (1840—1842) in München. Sicher waren die Anregungen unschätzbar, die ihm in der deutschen Kunsthauptstadt zuteil wurden. Das freudige Gewühl des berühmten, im „Grünen Heinrich“ so farbenprächtig geschilderten Dürerfestes (17. Februar und 2. März 1840) zauberte ihm auch noch in mündlichen und gedruckten Berichten anderer — denn selbst konnte er es nicht mehr mitmachen — eine schöne bunte Welt von künstlerischer Einheit vor; Freunde, Mitbewerber, sogar Plagiatoren begleiten seine technischen Fortschritte. Aber die tiefe Erniedrigung, in die ihn die Not, das Schuldenwesen, die fortwährende Selbstverteidigung der daheim darbenden Mutter gegenüber brachten, das alles

drückte ihn so tief herab, daß ein gewisser Bodensatz von Zynismus nur zu leicht später in kritischen Momenten wieder sichtbar wurde. Daheim ging es (1842—1848) nicht viel besser. Er empfand es bitter — wie Pankraz der Schmoller —, daß ihn die Arbeit von Mutter und Schwester erhielt; dennoch konnte er sich zu einer ergiebigen Tätigkeit irgendwelcher Art nicht aufraffen, weniger aus Hochmut, als im Banne jener romantischen Traum- und Dämmerfreude. Er machte Entwürfe, führte ein Tagebuch, in dem er die Schicksale eines Ameisenhaufens so beachtenswert fand wie die der Trojaner; er schrieb auch in die Zeitungen.

Da machte ein äußerer Anlaß Epoche. Georg Herweghs und Anastasius Grüns Gedichte fielen dem emsigen Leser in die Hände und regten ihn um so tiefer auf, als ihre agitatorischen Klänge an den Sonderbundskämpfen der Schweiz einen einheimischen Herd politischer Leidenschaft vorfanden. Hoffmann von Fallersleben half (Oktober 1844) auch diesen jungen Poeten, wie Freiligrath, in die politische Arena einführen; und die exilierten Dichter und Publizisten, vor allen das feindliche Brüderpaar Follen und Heinzen, nahmen ihn freudig auf. So erschien die erste Sammlung seiner Gedichte (1846). Sie fanden im Moment leidliche Beachtung, ungleiche Aufnahme; wie es denn auch in der Tat nichts weniger ist als eine fleckenlose Perlenschnur.

Aber die Umgebung, in die er geraten war, so interessant sie sein mochte, war pädagogisch wieder von zweifelhaftem Werte. Und eine neue Erfahrung ließ ihn das nur noch tiefer empfinden: eine ernste Liebe. Da schrieb nun der arme Kerl in seiner Herzensbedrängnis den wundersamsten Liebesbrief, der je geschrieben wurde, in seiner Mischung von barockem Ernst und tragischer Selbstironie ein Dokument, wie es nur seine kühnste Erfindung einer seiner Figuren hätte diktieren können:

> Ich bin noch gar nichts und muß erst werden, was ich werden will, und bin dazu ein unansehnlicher armer Bursche: also habe ich keine Berechtigung, mein Herz einer so schönen und ausgezeichneten jungen Dame anzutragen, wie Sie sind. Aber wenn ich einst denken müßte, daß Sie mir doch ernstlich gut gewesen wären, und ich hätte nichts gesagt, so wäre das ein sehr großes Unglück für mich, und ich könnte es nicht wohl ertragen. Ich bin es also mir selbst schuldig, daß ich diesem Zustande ein Ende mache; denn denken Sie einmal, diese ganze Woche bin ich wegen Ihnen in den Wirtshäusern herumgestrichen, weil es mir angst und bang ist, wenn ich allein bin . . .

Solche Liebesbriefe hat er auch später noch geschrieben, als ihn die Leidenschaft zu der schönen und geistvollen Johanna Kapp packte:

> Meine Jugend ist nun vorüber, und mit ihr wird auch das Bedürfnis nach einem jugendlich poetischen Glücke schwinden; vielleicht, wenn es mir in der Welt

sonst gut geht, werde ich auch ein fröhlicher Mensch, der diesen oder jenen Winterschwank aufführt. Mein Herz aber einem liebenden Weibe noch als bare Münze anzubieten, dazu, dünkt mich, habe ich es nun schon zu sehr abgebraucht . . .

Kann man sich wundern, daß der eifrige Ehepredіger unvermählt blieb, und daß nur die Schwester Regula, treu und tugendsam, aber die Verkörperung aller bedrückten Enge und Kulturlosigkeit, dem gealterten Dichter die letzten Jahre mit kümmerlich zumessender Liebe versorgte?

Endlich kam Rettung. Dem verdurstenden Pilgrim eröffnete die Hilfe seines väterlichen Staates den Weg zur weiteren Ausbildung. Er eilte nach Heidelberg, und er hatte es gut getroffen. Die beiden Jahre, die er dort (1848—1850) studierte, sind das Fundament seiner ganzen dichterischen Größe geworden. Hier lehrte, in voller Blüte seines anregenden Talents, Hermann Hettner (1821—1882), auch er ein „politischer Historiker" auf dem Boden der Kunst- und Literaturgeschichte; hier hörte er den geistvollen Anthropologen Jakob Henle (1809—1885), dessen lebendige Schilderung des menschlichen Organismus er sich freilich sofort ins Malerische übersetzte:

So sah ich den Kreislauf des Blutes gleich in Gestalt eines prächtigen Purpurstromes, an welchem wie ein bleicher Schemen das weißgraue Nervenwesen saß, eine gespenstische Gestalt, die, in den Mantel ihrer Gewebe gehüllt, begierig trank und schlürfte und die Kraft gewann, sich proteusartig in alle Sinne zu verwandeln. Oder ich sah die Millionen sphärischer Körper, welche ebenso ungezählt und dem bloßen Auge ebenso unsichtbar, wie die Heerscharen der Himmelskörper, das Blut bilden, durch tausend Kanäle dahinstürmen und auf ihren Fluten unaufhörlich die Blitze des Nervenlebens . . . .

Keine Stelle kann von Kellers Art, die Wirklichkeit gleichzeitig festzuhalten und doch zum schönen Märchen umzudichten, eine deutlichere Vorstellung geben.

Vor allem aber vertiefte er sich in die Philosophie, die Ludwig Feuerbach mit der hinreißenden Kraft seiner Entdeckerfreude und Befreiungslust vortrug. Sie übte auf seine innere Produktion einen so mächtigen Einfluß, wie die Bekanntschaft mit Spinoza einst auf Goethe.

Von Heidelberg wandte sich Keller nach Berlin (1850—1855). Wie Heidelberg die Zeit entscheidenden Raffens, so ist dies nach Bächtolds Wort die des entscheidenden Schaffens. Die Hauptstadt, auf die Keller nach alter Dichtergewohnheit beständig schalt, und deren Literatenkreise ihm vielfach Grund genug zum Schelten boten, hat ihn doch endlich in die Bahn gebracht, für die er geschaffen war; sie bedeutete für ihn, was München für Hebbel ward. Die „Gedichte" hatte die Revolution „vom Tisch gewischt"; jetzt entstand (1851) eine Sammlung „Neuere Gedichte", die die wertvollsten Proben seiner Lyrik enthält. Hier ward (1851—1855) der „Grüne Heinrich" fertig; hier auch der



Gottfried Keller

Photographische Aufnahme von Karl Stauffer-Bern

erste Band der „Leute von Seldwyla“ (1856) — die beiden bezeichnendsten Werke, die er überhaupt geschaffen hat, deren Originalität spätere, zum Teil reifere Werke nicht erreicht haben. Die „Leute von Seldwyla“ sind 1854—1855 „in einem glücklichen Zuge“ niedergeschrieben; der zweite Teil gehört erst der Staatsschreiberzeit an. Dagegen fällt auch der Plan der „Sieben Legenden“ noch in die Berliner Zeit. Sie hat also für Keller die gleiche Bedeutung wie der Münchener Aufenthalt für Ibsen: sie gab ihm die Möglichkeit, überreiche Keime in Muße — deren er sich beim „Grünen Heinrich“ nur zu viel gönnte! — zur Entfaltung zu bringen. Sie machte ihn zwar nicht zum berühmten Manne — noch bei der Züricher Feier seines 50. Geburtstages war er trotz aller Bemühungen Vischers, Auerbachs, Hettners im „Reich“ fast unbekannt, und erst Anfang der siebziger Jahre begann sein Ruhm zu steigen und sich zu verbreiten. Aber wenn er auch noch nicht berühmt war, eine sichere Geltung hatte sein Name doch von jetzt an. Kenner wie Scherer und Heyse und Storm wußten, von wo vor allem noch Schönes und Großes für unsere Literatur zu erwarten war.

Als ein gereifter Mann kehrte der Dichter (Dezember 1855) nach Zürich heim. Noch war zwar die bürgerliche Existenz nicht nach Wunsch gesichert; aber das verstand sich doch jetzt von selbst, daß die geistige Aristokratie der damals so reich gesegneten alten Schweizerstadt ihn als ihresgleichen aufnahm: Fr. Th. Vischer, der große Architekt Semper, Richard Wagner, dazu Besucher wie Varnhagen, Heyse, der alte Freund Hettner. Man nahm sich seiner eifrig an, suchte ihn auf dem damals für Dichter beliebten Wege der Professur für Literaturgeschichte zu versorgen, verschaffte ihm endlich zu allgemeinem Erstaunen ein wichtiges öffentliches Amt: er wurde (14. Sept. 1861) erster Staatsschreiber von Zürich.

Kein Wort hatte die Männer der romantischen Lebensführung mit solchem Entsetzen erfüllt wie das Wort „Schreiber“ — und nun gar „Staatsschreiber“! „Willst du vielleicht wie eine matte Fliege im Tintenfaß ersaufen?“ schrieb (1820) Philipp Wackernagel an seinen Bruder, den Germanisten Wilhelm. „Siehe die Schreiber an, die Schlacken, ausgebrannt, die Geister, ausgemergelt!“ Aber dem Staatsschreiber von Zürich bekam die „Schreibform“ ganz trefflich. Es ging ihm wie den Heiligen seiner „Legenden“, die sich doch erst recht wohl fühlen, nachdem sie aus den himmelstürmenden Idealismus in den Hafen der bürgerlich-gemächlichen Existenz eingelaufen sind. Scheint das der Großmannssucht einiger neuester Weltverächter „philiströs“, so sehe ich in Kellers Auffassung nur die rechte Konsequenz der Weltfrömmigkeit des Dichters, für den eine jede Tüchtigkeit zu den duftenden Blumen der Lebensflur gehört. Nichts hat ihm mehr imponiert als männliche, auf ein Ziel gerichtete

Tätigkeit, und an seinem Ideal Schiller vergaß er nicht zu rühmen, daß er auch selbst die Verpackung der „Horen“ besorgt habe. Die Reize — und die Gefahren ungebundenen Umherfahrens kannte er zur Genüge. Nun hatte er ein Amt, das ihm zugleich reichliche Versorgung und reichliche Arbeit gab. „Es gibt wohl keinen Dichter,“ sagt Frey, „der seinen Namen so oft unterzeichnete wie Keller: annähernd zweihunderttausendmal wird er es getan haben; auch dürfte keiner je so viel Manuskripte angefertigt haben: allermindestens 200 Bände, im Format seiner Werke gerechnet, liegen noch in den Archiven.“ Er ward ein musterhafter Beamter, der seine Paßvisitationen und die 1988 Heimatsscheine von 1874 mit derselben behaglichen Liebhaberei fertigstellte wie einst die gemalten und gedichteten Traumgespinste und selbst völlig gleichgültige Mitteilungen, die er bloß von Zimmer zu Zimmer schickte, gern „fertig machte“, indem er sie in einen Briefumschlag schloß. Das Gefühl, gelandet zu sein nach romantischer, aber auch kummervoller Odyssee, schützte ihn vor der Vergrämung, die Grillparzer bei viel leichterer Berufsarbeit überfiel. Manche Aufgabe lag auch ganz in seiner Neigung, so die Abfassung der Bettagsmandate; Bächtold hat eins mitgeteilt — wohl den formvollendetsten Hirtenbrief, den ein deutscher Volkspädagog je geschrieben hat, und voll goldener Weisheit.

Und vor allem: er diente seinem Vaterlande gern. Er war ein leidenschaftlicher Patriot. In literarischer Hinsicht hat er immer für die Einheit der deutschen Literatur gefochten, den unmöglichen und verderblichen Gedanken einer „schweizerischen Nationalliteratur“ höchst energisch abgewehrt; und wenn er (1852) Erzählungen von Jeremias Gotthelf dramatisieren wollte, nahm er sich gleich vor, „das Provinzielle und Lokale in allgemeine Poesie aufzulösen.“ Aber in politischer Hinsicht war er von der Notwendigkeit einer freien Schweiz innigst überzeugt, und jede Waffenübung daheim — wie Jordan und Freytag, wie Ihering und Fontane war der kleine Mann mit den zu kurzen Beinen ein begeisterter Soldatenfreund — erfüllte ihn neu mit dem Bewußtsein, sein Vaterland habe noch das volle Recht des Sonderdaseins. Als bei einem beklagenswerten Konflikt einige deutsche Zeitungen albernerweise mit der „Teilung der Schweiz“ drohten, erklärte Keller in höchster Aufregung, er werde sich mit seiner alten Pistole eine Kugel vor den Kopf schießen, wenn es dahin käme. Ein ungesunder Kosmopolitismus lag dem Echtbäuerlichen in Kellers Wesen so fern, wie ein lebendiges Weltbürgertum in rein geistigem Sinne seinem Pantheismus fast selbstverständlich war. Das Jahr 1870 fand ihn natürlich auf der Seite Deutschlands, und die traurigen Vorfälle, die der Radikalismus damals in Zürich hervorrief, werden durch seine Stellung wie die C. F. Meyers genügend und reichlich aufgewogen.

Endlich zog es ihn doch wieder zum otium cum dignitate. Am 8. Juli 1876 hieß es im Protokoll des Regierungsrates: „Nachdem H. Staatsschreiber Dr. Gottfried Keller sein letztes Protokoll verlesen, werden ihm namens des Regierungsrates seine fünfzehnjährigen Dienste vom Präsidium warm verdankt." Der „Dr." war ein Ehrengeschenk der Züricher Hochschule; ebenso hat Berlin später Fontane geehrt. — „Dann kaufte sich der Herr Alt-Staatsschreiber einen staatsmäßigen Schlafrock und begab sich unverweilt an die Ausführung alter dichterischer Vorsätze." Die „Sieben Legenden" (1872) und der zweite Teil der „Leute von Seldwyla" (1874) waren schon gegen Schluß seiner Amtstätigkeit erschienen; nun folgten rasch die „Züricher Novellen" (1878), die Umarbeitung des „Grünen Heinrich" (1879—1880), das „Sinngedicht" (1881), die Ausgabe der „Gesammelten Gedichte" (1883), endlich „Martin Salander" (1886). Dann überschlich langsam mit zähem Schritt Krankheit und Altersschwäche den Dichter, der in der zweiten Hälfte seines Lebens so unermüdlich gearbeitet, wie in der ersten „gebummelt" hatte. Alte und neue Freunde sorgten für den durch den Tod der alten Schwester ganz Vereinsamten — die Mutter war drei Jahre, nachdem der Gottfried endlich so glänzend auf dem Amtssessel landete, gestorben. C. F. Meyer fand den Schwerkranken noch immer in dem alten „Spinnen und Weben der Phantasie"; Petersen schilderte die Deutlichkeit, mit der er noch die Traumerscheinung zweier ganz in Gold gehüllter Ritter beschrieb. Und sanft träumte sich am 15. Juli 1890 der größte Dichter, den Deutschland seit Goethe besaß, in die stumme Unendlichkeit hinüber.

Der größte Dichter seit Goethe? Es hat nicht viel Zweck, über Superlative zu streiten. Ein anderer mag dem Lyriker Heine diesen Rang zusprechen, oder vielleicht dem Dramatiker Grillparzer oder Heinrich von Kleist; unter den Epikern hat Keller seit dem Dichter des „Werther" nicht seinesgleichen.

Was Keller selbst von dem großen Epiker forderte, hat seine glänzende Kritik Jeremias Gotthelfs (denn es ist nur *eine* Kritik in mehreren Aufsätzen) gelehrt. Vor allem verlangt er, „daß wir alles Sinnliche, Sicht- und Greifbare in vollkommen gesättigter Empfindung mitgenießen, ohne zwischen der registrierten Schilderung und der Geschichte hin- und hergeschoben zu werden, d. h. daß die Erscheinung und das Geschehene ineinander aufgehen." Dieses durchgreifende Kennzeichen des echten Epikers kann man bei Keller wie bei wenigen studieren. Er hat ja eine wahre Leidenschaft für das Beschreiben. Er sucht Gelegenheiten auf, Dinge, die zur Beschreibung herausfordern. Feste sind ein Lieblingsgegenstand seiner Poesie, wie das Dürerfest und die ländlichen Ergötzungen im „Grünen Heinrich", das Waldfest im „Dietegen", die Feier, die das „Verlorene Lachen" eröffnet, vor allem auch

die der „Sieben Aufrechten“. Und wer kann ein Fest ansehen, ohne es beschreiben zu wollen? Oder gar die kleinen Kunstwerke, auf die wir schon hinwiesen — wie gründlich wird der chinesische Tempel der Züs Bünzlin beschrieben! Aber nun sehen wir staunend, wie diese Beschreibungen ein Glied der fortschreitenden epischen Handlung werden, weil sie eben „in gesättigter Empfindung“ mitgenossen werden können. Jene Feste bilden den Hintergrund für die gehobene Existenz Justinens und Jucundi oder bezeichnen den Höhepunkt des Daseins für die „Aufrechten“; der Papptempel veranschaulicht in rührender Weise die hingebende Passion des guten Emanuel, die Züs in ihrer Herzlosigkeit ganz aufgezehrt hat. Sie sind so lebendig, sind so gut Zeugnisse einer alles mit gleicher Liebe hervortreibenden Schöpferkraft wie die Menschen selbst. Wir erinnern uns dann, wie gern auch das ewige Vorbild aller Epik, Homer, Festbeschreibungen gibt und bei Wettkämpfen oder Schmausereien jede Eigenart festlich zugerüstet hervortreten läßt; wie er den Schild des Achilleus beschreibt, oder Goethe in den „Wahlverwandtschaften“ die Parkwege. Wir begreifen, daß Keller gegen seines hochverehrten „tapfern Lessing“ „Laokoon“ eine Gegenschrift richten wollte. Man muß eben festhalten, daß bei Kellers eigentümlicher Art jede Beschreibung eine Nachschöpfung, eine Neuschöpfung wurde.

Das ist die größte und unentbehrlichste Gabe des Epikers: die Dinge uns anschaulich zu machen und zugleich interessant. Die genaue Beschreibung bei Zola läßt uns kühl, weil sie nichts ist als die Wiedergabe eines beliebigen Gegenstandes; die temperamentvollen Schilderungen bei Brentano lassen uns die Dinge nicht sehen, weil er selbst sie nur unklar sieht. Keller kennt alle von innen aus, weil er sie geschaffen hat, weil er in dem Baum, den er beschreibt, und in der Flinte, und in dem Gotteshäuschen des Vitalis sozusagen selber drin gesteckt hat. Und das Wunderbare ist nun die Gleichmäßigkeit, mit der er Großem und Kleinem seine Liebe zuwendet — wie die Natur selbst.

Und dies ist die zweite Gabe des echten Epikers: die Unerschöpflichkeit. Wir fühlen, die Epen Homers könnten verdoppelt werden — wenn noch Sänger da wären wie ihre Schöpfer: Ariosts Phantasie kennt keine Grenzen; und ein geringerer, aber echter Epiker wie Rosegger — wie viel Gestalten, wie viel drollige Situationen, wie viel merkwürdige Reden hat er der Welt geschenkt, die ohne ihn undenkbar wären und nun so notwendig sind wie Napoleon oder wie seine Ansprache vor den Pyramiden! Aber wer könnte sich mit Keller vergleichen! Von den Erfindungen, die er verschwenderisch allein in dem dünnen Bändchen der „Legenden“ ausstreut, könnte ein Dutzend Märchenerzähler und Kulturnovellisten bequem das Leben fristen. In dem „Grünen Heinrich“ wird der Fülle schier zu viel. Dies Jugendwerk ist ja doch in jedem

Sinne „Wahrheit und Dichtung". Die kümmerliche Öde seiner freudlosen Jugend, sagt Frey, habe er hier in einen herrlichen Wundergarten umgeschaffen. Das ist doch nicht ganz recht: der Wundergarten war eben die Freude auch der wirklich verlebten Jugend, nur daß er damals abseits vom Leben blühte; jetzt aber stellt der Dichter ihn mitten hinein, so daß Erlebnis und Traum, Erinnerung und Phantasie sich zu einer unvergleichlichen via triumphalis gestaltender Erzählungskunst zusammenfinden. Gleich reich, aber mit weiser Mäßigung zusammengehalten, fließt der Strom der Erfindung noch in dem ersten Band der Seldwyler und in den Legenden. „Die drei gerechten Kammacher", Kellers Lieblingsstück, sind allein ein Museum voll Kostbarkeiten, in dem der Jungfer Züs hochgelahrte Rede über die Tiere und das köstliche Abenteuer der blau übermalten Wanze gleich wunderbarlich glänzen. Und diese Gleichnisse, die immer über die vorgeführte Welt, als sei es an ihrer Fülle noch nicht genug, noch eine neue malen, wie ein altdeutscher Maler auf den Deckel eines Reliquienkästchens, den sein Heiliger in der Legende trägt, eine neue Legende zeichnet! „Schon als die beiden andern ihn im Bette zwischen sich nahmen, zeigte sich der Schwabe als vollkommen ebenbürtig und lag wie ein Schwefelholz so strack und ruhig, so daß immer noch ein bißchen Raum zwischen den Gesellen blieb und das Deckbett auf ihnen lag wie ein Papier auf drei Heringen." Und diese beiden fabelhaft anschaulichen Gleichnisse steigen dabei so organisch aus der Atmosphäre der drei armen Teufel hervor! Oder in den „Legenden" — welche Erfindungen von dem grotesken Ritter „Maus der Zahllose", der sich die aus seinen Nasenlöchern hervorstehenden Haare etwa sechs Zoll lang hat wachsen lassen und in zwei Zöpfchen flechten ließ, die an den Enden mit zierlichen roten Bandschleifchen geschmückt waren — bis zu der von Wilhelm Scherer nach Verdienst gepriesenen großartig symbolischen Szene, wo die neun Musen im christlichen Himmel ihr Lied anstimmen, das hier so sehnsuchtsschwer und klagend klingt, daß Heilige und Propheten, von Erdenleid und Heimweh ergriffen, in unendliches Weinen ausbrechen!

Nach dem überreichen Sommer in Berlin ist dann eine gleich üppige Ernte der epischen Erfindung nicht wieder reif geworden; am flüssigsten strömen die Einfälle noch im zweiten Teil der Seldwyler und dann wieder im „Sinngedicht". Im „Salander" ist die Erfindungsgabe ermattet; auch das, neben der realistischen Darstellung, mag dazu beigetragen haben, daß Keller selbst das Buch verwarf: „Es ist nicht schön! es ist nicht schön! Es ist zu wenig Poesie darin!" Aber bei den älteren Dichtungen hat man den Eindruck, als ob alles, was uns geschenkt wird, doch nur eine volle Bescherung abgeschnittener Weintrauben von einem unerschöpflichen Weinberg sei. So empfand

er auch selbst; so sprach er von den unablässig ihm „aufstoßenden Schnurren", die ihn aber belustigten, während den armen Otto Ludwig, der die seinen nicht beherrschen konnte, die „närrischen Possen" eher plagten. Es ist bei Keller auch kein Stellchen so klein, daß sich ihm nicht neue Lebenskeime entringen. Spiegel das Kätzchen soll eine Erfahrung machen, die es von dem gedankenlosen Freßleben bekehrt. Ein anderer Poet hätte etwa erzählt: „Eines Tages fand er einen Krametsvogel, der an seinem Fraß erstickt war." Bei Keller wird das gleich wieder eine kleine bunte Schilderung: „Als er den Krametsvogel nachdenklich zerlegte, fand er dessen kleinen Magen ganz kugelrund angefüllt mit frischer unverzehrter Speise. Grüne Kräutchen, artig zusammengerollt, schwarze und weiße Samenkörner und eine glänzendrote Beere waren da so niedlich und dicht ineinandergepfropft, als ob ein Mütterchen für ihren Sohn das Ränzchen zur Reise gepackt hätte." Wie dies Bild gleich wieder neue Vorstellungen erweckt! Gleich denken wir an die Vogelmutter, die nun ihr totes Kind vermißt.

Die dritte große Gabe eines echten Epikers ist die Kunst, seinen Schöpfungen bei aller Mannigfaltigkeit eine innere Einheit zu leihen. Daran fehlte es z. B. bei dem erfindungsreichsten Romantiker, bei Brentano. Burleske und ironische Einfälle, tiefe und feierliche Gedanken werden etwa in der Erzählung von Gockel, Hinkel und Gackeleia so nah gepflanzt, daß wir den Eindruck der Notwendigkeit verlieren. Bei Keller ist der starke einheitliche Stil nirgends zu verkennen. Am glorreichsten ist er freilich in der wunderbaren Zauberwelt der „Sieben Legenden" durchgeführt; aber auch in Seldwyla hier, in Zürich dort — wie ist alles auf einen Grundton abgestimmt! Die spielerische Zwecklosigkeit der Seldwyler, bei denen der krauseste Kopf am besten gedeiht; die ehrenfeste Solidität des alten Zürich (in den „Züricher Novellen"), vor der alles Unechte abfällt, Buz Falätscher, der den geistlichen und weltlichen Helden, Herr Jacques, der das Original oder seinen Patron spielen will; der Kampf zwischen beiden Arten, zwischen Ehrenfestigkeit und Scheinglanz, im neuen Zürich (im „Salander") — sie durchdringen als feiner Äther alle Zwischenräume und lassen keinen leeren Raum. Die Gespräche wie die Erzählungen im „Sinngedicht" haben einen direkt lehrhaften Ton, wie er dem reisenden Forscher am besten steht, ein langsameres Tempo; die Experimente wiederholen sich, Gegenstücke werden aufgestellt („Regine" und „die arme Baronin"), während im „Grünen Heinrich" alles in jugendlich unbesorgtem Leichtsinn durcheinanderfliegt:

> Ein schrankenloser Leichtsinn soll
> In diesem Streit mein Schildknapp' sein . . .

Ich lieb' es, so mir halb bewußt
Am offnen Abgrund hinzustreifen,
Und über mir lass' ich mit Lust
Das Aug' ins grundlos Blaue greifen.

„Man liest und liest und liest sich hinein", sagt Scherer von dem Jugendroman, „und wird gefangen von der seltsamen Welt und ist voll Bedenken und selbst Widerstreben und liest doch weiter und kann nicht aufhören, etwa wie man vor einem vielfächerigen alten Schubkasten voll vergilbter Papiere und halbvermoderter Briefe und Stammbücher und intimer Aufzeichnungen gewöhnlicher und ungewöhnlicher Menschen sitzt und wühlt und wühlt und eine ganze versunkene Gemütswelt nach und nach vor sich aufsteigen läßt."

Das ist der Stil des „Grünen Heinrich": eine liebenswürdige, bezaubernde Unordnung, wie sie in dem Schrank eines vielseitig angeregten Künstlers herrschen wird. Und so hat auch jedes der größeren Gedichte von epischer Färbung seinen eigenen Grundton: der mild-trotzige des „Has von Überlingen" kontrastiert mit dem kindlich-unbefangenen des „Narren von Zimmern" oder dem genialen Übermut des „Apothekers von Chamounix".

Wieder aber erwächst die Eigenart jedes einzelnen Werkes organisch aus der gemeinsamen Grundlage einer durchgehenden Stileinheit. Die Unordnung des „Grünen Heinrich" und die Regelmäßigkeit des „Salander", die Ironie der „Leute von Seldwyla" und der Ernst von „Ursula" sind nur Momente ein und desselben Menschenlebens. Was Herder und Goethe und Otto Ludwig vor allem an Shakespeare bewunderten, das bestaunen wir auch bei dem, den Heyse den Shakespeare der Novelle genannt hat: die Einheitlichkeit eines großen durchgehenden Stils, der für die wechselnden Eigentönungen zahlreicher Werke die gemeinsame Grundfarbe bildet.

Kellers Stil zeigt sich zunächst in der Sprache. Sie ist überall kräftig, überall originell. Sie ist keineswegs immer korrekt; Fehler des Autodidakten begegnen so gut wie bei Chamisso oder Kleist. In der Stelle aus den „Kammmachern", die wir vorhin zitiert haben, schreibt Keller, „daß immer noch ein bißchen Raum zwischen jedem der Gesellen blieb", und ähnliche Verstöße gegen Logik und Sprachgebrauch sind leicht aufzusammeln. Was tut's? Wer möchte diese in unablässig frischem Strom voll Waldgeruch dahinfließende Sprache für die pedantische Genauigkeit eines Stifter hingeben? Kellers Wortbildungen sind mit Recht berühmt; immer springen sie aus der Situation hervor, während Johannes Scherr die im Hinterzimmer der Werkstatt gefertigten von Zeit zu Zeit wie Papierblumen an den Kuchen steckt. Worte wie „Haidelführer", „Frauenwähler", „das aufwärts gehörnte Schnurrbärtchen", die sich in den Romanen finden, begegnen in überquellender Fülle vor allem bei dem bequemen Gehenlassen der Briefe; daneben Simplicia aus dem dialek-

tischen Gebrauch wie „äufnen". Die Epitheta, deren Pflege in der deutschen Literatur eigentlich erst mit Heine beginnt — noch Goethe zog typische Beiwörter den individualisierenden vor —, sind von der gesuchten Paradoxie der Jungdeutschen hinweg zu lebendiger Anschaulichkeit entwickelt: „ein kleines Buch voll hölzerner, blutloser Fragen und Antworten"; „ein schüchternes Zeichen der Hausglocke"; auch die Beiwörter werden gern erneut: „das ziervolle Geschöpf". Sehr beliebt sind die — allerdings allgemein schweizerischen — ironischen Diminutiva wie „Ungeheuerchen", „Greislein", „Jährchen", gern durch wohlwollende Epitheta verstärkt: „ich vermißte die guten Weinrestchen meines früheren Standes"; „das küßliche Breitmäulchen"; „ein wackeres Kätzlein"; oder wieder mit seltenerem Beiwort: „ein zieres Weiblein". Man spürt hier die ganze Liebhaberei, mit der der Schöpfer seine zierlichen Geschöpfchen streichelt — als „eine väterlich liebende Stellungnahme zu allen Dingen" deutet es Ricarda Huch — und zugleich doch die Überlegenheit, die das einzelne eben nur als ein kleines Einzelstückchen bewertet. Eine charakteristische Stilprobe aus den „Legenden" zeigt diese „mit Empfindung gesättigte" Eigenart in voller Blüte:

> Denn was den Prediger betrifft, so ist er schon da, er steht vor dir, du schwarzäugiges Höllenbrätchen! Und das Kloster ist dir auch schon hergerichtet wie eine Mausfalle, nur daß man ungesündigt hineinspaziert, verstanden? Ungesündigt bis auf den sauberen Vorsatz, der indessen einen erklecklichen Reueknochen für dein ganzes Leben abgeben und nützlich sein mag; denn sonst wärst du kleine Hexe auch gar zu possierlich und scherzhaft für eine rechte Büßerin!

Das „schwarzäugige Höllenbrätchen" gibt den Grundakkord an für die Melodie, mit der der Prediger seine bildhübsche Sünderin fangen will: das Behagen an dem reizenden Fang mischte sich mit der wohlwollenden Superiorität des Bußmeisters über die törichte Jungfrau. — Doch ist nicht zu leugnen, daß gerade die Liebhaberei für die Verkleinerungsformen, so gut sie psychologisch begründet ist, der Sprache Kellers hin und wieder etwas Manieriertes zu geben scheint; um so mehr, als die ironischen Diminutiva damals überhaupt Mode waren: Jordan spricht etwa von den „Gefühlchen" der Lyriker, andere von Revolutiönchen oder Thrönchen. Keller selbst hat das in dem kleinen Gedicht „Die Aufgeregten" mitgemacht. Bei ihm ist aber sonst wieder die volkstümliche Grundlage heranzuziehen: die Rede des Volkes liebt diese Formen, besonders auch die behaglich streichelnde Verkleinerung hochgehaltener Dinge: „ein Sümmchen", „ein Weinchen", „ein hübsches Pöstchen." Speziell schweizerisch sind auch die Koseformen mit „Mann": „ein gedankenreicher Katzenmann", „der kinderfrohe Schweizermann"; manchmal in den Gedichten, stehen sie auch nur zur Erleichterung des Reims: „ein perlbesäter Hindumann", „ein Schattenmann".

Höchst charakteristisch verbindet sich nun mit diesem individuell-volkstümlichen Wortgebrauch ein an Goethe geschulter Satzbau. Kellers Sätze sind fast stets übersichtlich in zwei Hälften geteilt, die sich akustisch genau das Gleichgewicht halten: „Wenn Johannes ein Schneider hätte werden wollen, so wäre er jetzt wenigstens im Besitz einer Nadelbüchse gewesen: sonst verspürte er keinen weiteren Nutzen noch Fortschritt seiner Minnesachen seit dem glückseligen Jagdvergnügen.“ In älterer Zeit kommen wohl noch künstliche Satzgebilde vor, die an die labyrinthischen Gänge des Papptempelchens der Jungfer Züs erinnern:

> Auf diesen folgte ein stattlicher Mann in Uniform: dieser blickte ruhig, fast schwermütig, aber doch mit mitleidigem Spotte drein, und endlich schloß den Halbkreis, dem Jüngling gegenüber, ein Abbé in seidener Soutane, welcher, wie eben erst aufmerksam gemacht, einen forschenden, stechenden Blick auf den Beschauer richtete, während er eine Prise zur Nase führte und in diesem Geschäft einen Augenblick anhielt, so sehr schien ihn die Lächerlichkeit, Hohlheit oder Unlauterkeit des Beschauers zu frappieren und zu heillosen Witzen aufzufordern.

Später, vor allem im „Salander“, sind die Sätze fast durchweg kurz und einfach, ohne die alte Zweiteiligkeit aufzugeben.

Das Hauptkennzeichen des Kellerschen Stils aber ist jener unerschöpfliche Bilderreichtum, dem Vergleich und Metapher nicht gesuchter Schmuck, sondern notwendiger gesteigerter Ausdruck sind. Man kann, um ein Bild des hierin Keller nahekommenden Lessing (dem schon deshalb niemand den Dichternamen absprechen darf) zu gebrauchen, kaum eine Nadelspitze in seine Bücher setzen, ohne herrliche, neue und doch sofort uns vertraute bildliche Ausdrücke zu treffen. Hier nur ein paar schöne Beispiele: „Indem ich sie so gewaltsam an mich gedrückt und geküßt und sie in der Verwirrung dies erwidert, hatten wir den Becher unserer unschuldigen Lust zu sehr geneigt; sein Trank überschüttete uns mit plötzlicher Kälte..“ Wird hier die Metapher von dem „Becher der unschuldigen Lust“ nicht zum greifbaren Bild? wie jene Umarmung das Glas zum Überfließen bringt und nun gerade die unschuldige Kühle die jungen Herzen erschauern läßt? Wie oft sind schon die Baumwipfel eines Waldes mit einem Zeltdach verglichen worden! aber wie neu wird der Vergleich, wenn Keller von einem Gehölz junger Birken sagt: „Wie ein leichtes grünes Seidenzelt schwebte die zarte Belaubung in der Höhe, von den schlanken Silberstangen emporgehalten.“ Das wirkt so neu, weil das zarte Birkenlaub, die glänzenden Birkenstämme das Bild anschaulich individualisieren. Keller kann keine Bibliothek beschreiben, ohne die Bücher nach ihrer Art zu malen:

> Arm in Arm rauschten und knisterten die Frau v. Sévigné und der jüngere

Plinius einher, hinterdrein wanderten die armen Schweizerburschen Thomas Platter und Ulrich Bräcker, der arme Mann im Toggenburg, der eiserne Götz schritt klirrend vorüber, mit stillem Geisterschritt kam Dante, sein Buch vom neuen Leben in der Hand. Aber in den Aufzeichnungen des lutherischen Theologen und Gottesmannes Johann Valentin Andreä rauchte und schwelte der Dreißigjährige Krieg.

Wie diese Verbildlichung für den Dichter, ist die Vorliebe für gnomische Schlußsätzchen für den Pädagogen bezeichnend. Fontane, der die psychologischen Gnomen noch viel mehr liebt, schiebt sie gewöhnlich in den Satz mitten hinein: „Der Gärtner, ein Muffel, wie die meisten seines Zeichens —". Denn er will nicht belehren, sondern nur nebenbei aufmerksam machen; Keller will belehren. Deshalb schließt er gern einen großen Absatz mit einem solchen „denn" oder „so": „So ist jedes Unwesen noch mit einem goldenen Bändchen an die Menschlichkeit gebunden." „Eine rüstig Streitbare würde den lebhaften Mann wahrscheinlich zu weiterem Tun gereizt haben; gegen die anmutige Schwäche der zarten Frau aber benahm er sich wie die wahre Stärke; er hütete sie wie seinen Augapfel, tat, was ihr Freude gewährte, und blieb nach vollbrachtem Tagewerk ruhig an seinem Herde."

Ruhig in gesättigter Kraft schreitet die Rede vorwärts. Vorsichtig und mit Diskretion wird wiederholt; das Scheltwort, durch das Justine Jucundus von sich jagt, wird anfänglich verschwiegen und ausgesprochen erst, als es gesühnt ist, weil es sonst zu schwer wirken könnte. So fest hat der Dichter bei aller scheinbaren Lässigkeit der Anordnung den Faden in der Hand. Und kunstvoll wie der Helmschmuck auf dem Wappen wird zuletzt ein wirkungsvoller Schlußsatz an das Ende jeder Novelle gesetzt. Feierlich lobend tönt die Erzählung von Frau Regel Amrain aus: „Sie selbst streckte sich, als sie starb, im Tode noch stolz aus, und noch nie ward ein so langer Frauensarg in die Kirche getragen und der eine so edle Leiche barg zu Seldwyla." Kurze ironische Nachhiebe beenden die beiden humoristischen Meisterstücke „Kleider machen Leute" und „Der Schmied seines Glückes" — dies wohl die glänzendste Humoreske unserer Literatur, deren sich Boccaccio so wenig zu schämen brauchte wie Ariost des „Apothekers von Chamounix". Die Unholde der „Mißbrauchten Liebesbriefe" werden mit einem letzten Schub von der Tafel gewischt; ein wirksames Bild schließt das köstlich satirische Genrebild „Die Berlocken" ab. So hebt jedesmal der Ausgang den spezifischen Charakter der einzelnen Geschichte noch einmal wirkungsvoll hervor. Der Eingang ist dagegen meist schlicht, chronikartig: eine kurze Datierung, eine etwas ausführlichere Ortsangabe, im zweiten Teil der „Seldwyler" etwas einförmig mehrmals der Name der Hauptfigur lenken kurz und bestimmt auf die Hauptsache hin. Die Gliederung der Einzelgeschichten ist klar und übersichtlich, ohne steif zu sein,

und im allgemeinen merkt man schon nach wenigen Sätzen, ob sie einfach oder verwickelt, vielteilig oder aus einem Stück sein wird.

Mit den Mitteln dieser individuell geborenen und eigenartig durchgearbeiteten Sprache nun baut sich Gottfried Keller seine dichterische Welt auf. Und wieder hat seine Welt ihr individuelles Gepräge. Auch das hebt er in jener überaus reichhaltigen Würdigung Jeremias Gotthelfs hervor, wie gewisse große epische Züge und Momente bei dem echten Epiker regelmäßig wiederkehren als die periodischen Sonnenauf- und -untergänge seiner Welt; dahin rechnet er „die behagliche Anschaulichkeit des Besitzes" und jene „Höhepunkte in seinen Geschichten, welche immer wiederkehren und immer so neu und schön sind: nämlich jene schweren oder frohen Gänge, welche seine Männer und Frauen tun in das Land hinaus, wenn sie bei Blutsfreunden oder Freunden und Getreuen Rat, Hilfe in der Not oder Teilnahme an ihrem Wohle suchen." Jede naturwüchsige Epik hat solche feste Züge; dahin gehört in der altgermanischen Poesie die Berufung von Ratsversammlungen, in dem alten englischen Roman die Schuldhaft, im französischen das Duell, und bei Fontane die Landpartie. Bei Keller sind sie reich vertreten. Dazu rechnen wir zunächst jene Feste und festlichen Veranstaltungen in wichtigen Momenten der Handlung, die wir schon erwähnten; oder eine Überschau von Heerscharen, fast an die „Teichoskopien" der großen alten Volksepen gemahnend, im Narrenfest des „Grünen Heinrich", in „Dietegen", im „Fähnlein". Echt volkstümlich wie diese Freude an Momenten festlicher Sammlung ist es, daß Keller, wie Frey schon hervorhebt, in seinen Werken so oft und gut schmausen läßt. Auf der anderen Seite weinen wohl bei keinem Autor moderne Menschen so viel und kräftig wie bei dem Züricher Meister. In beiden Zügen begegnet Kellers eigene Art der des Volkes. Er schmeckte allerdings das leckere Mahl des Schneiders Strapinsky mit Behagen nach, und er brach leicht in Tränen aus und hat das letzte Kapitel des Jugendromans „buchstäblich unter strömenden Tränen geschmiert". Eben dahin gehören andere wiederkehrende epische Momente. Man zankt und schimpft bei Keller mit wahrer Virtuosität, wie in dem alten Walthariliede; und alle Augenblicke führt das zu Schlägereien. Selbst alte Leute werden noch handgemein, wie die beiden Väter in „Romeo und Julie auf dem Dorfe" oder die Brüder Aegidi und der Schleifer im „Salander"; und hier wie bei dem verzweifelten Ringen der Kammacher wird dann ein anderes uraltes Motiv der Volksepen erneut: der Kampf der Untauglichen, der Zwerge, Feiglinge oder Greise. — Im Gegensatz zu diesen volkstümlichen und daher auch bei Keller beliebten Zügen werden die im modernen Kunstroman bis zum Übermaß verwandten schriftlichen Hilfsmittel der Erzählung nur sparsam verwandt: Briefe fast nur, wo sie direkt zur

Charakteristik der Figuren dienen, wie in den „Mißbrauchten Liebesbriefen", Tagebücher wohl nur parodistisch, wie in derselben Novelle. Und diese Enthaltsamkeit ist um so höher anzuschlagen, als Keller selbst ein Meister des Briefstils war und in seiner Jugend auch das lyrische Tagebuch mit Traumaufzeichnungen und Gedichtmotiven gepflegt hatte. Aber das Schreiben ist nicht anschaulich genug; als geborener Epiker bringt Keller die Leute lieber persönlich zusammen. Das führt dann zu jenen großen Reden, die Prachtstücke deutscher Beredsamkeit bilden und kaum in einer größeren Erzählung ganz fehlen; ihren Gipfelpunkt bezeichnet Karls wundervolle Ansprache in den „Aufrechten".

In das Leben der einzelnen greifen allgemeinere Schicksale ein, große Unglücksfälle, Prüfungen des Volkes. Wie die Pest im Eingang der Ilias, tritt die Verleumdungsseuche im „Verlorenen Lachen" auf: unheimlich, unwiderstehlich, bei aller Grausamkeit doch eine göttliche Vergeltung. Neben die Kriege treten die großen Erschütterungen des Nationalwohlstandes, die Handelskrisen und großen Bankbrüche in derselben Erzählung, die epidemische Korruption des Beamtentums im „Salander". Man reist in fremde Länder und kehrt verändert heim — ein episches Lieblingsmotiv, das sich verschiedenartigst im „Pankraz" und in „Frau Regel Amrain", im „Narr auf Manegg" und „Salander", wiederholt im „Sinngedicht" benutzt findet; die verschiedene Gestaltung der Gesamtverhältnisse spiegelt sich dann in der Wirkung auf den einzelnen ab. Dabei wird der eigentlichen Freude am Ethnographischen, die an sich auch gut volkstümlich ist (man denke nur an unsere mittelalterlichen Gedichte von St. Brandan, vom Herzog Ernst), fast nur in dem überhaupt kunst- und schulmäßigeren „Sinngedicht" breiterer Raum gewährt („Don Correa"; „Die Berlocken"). Dagegen werden Eigenheiten von mehr lokalem Gepräge stark und liebevoll ausgemalt, wie an dem Gegensatz zwischen Seldwyla und Goldach oder Ruechenstein. Am liebsten freilich bleibt die Schilderung an noch engeren Bezirken, an Haus, Stube, Gerät haften. Auch Gottfried Keller war kurzsichtig, wie Annette v. Droste und Gustav Freytag; den großen Panoramen, den großen Übersichten eines in Bewegung begriffenen Festzugs merkt man es allerdings nicht an.

Aus dieser Welt steigen nun, wie aus jeder von besonderen Bedingungen umhegten, eigentümliche Charaktere hervor. In der Zeichnung der Hauptgestalten ist freilich der Didaktiker nicht zu verkennen. Fast immer stellt sich die Geschichte als Prüfung eines Charakters auf seine moralische Haltbarkeit dar. Der „Grüne Heinrich" bringt eine solche Reihe von solchen Prüfungen an einer Person; das „Sinngedicht" eine Kette von Experimenten an verschiedenen Figuren. Danach teilen sich die Hauptgestalten Kellers fast so ein-

fach ein, wie Ludwig Uhland die des germanischen Epos (in Treue und Untreue) eingeteilt hat: es sind die Zuverlässigen und die Unzuverlässigen.

Die Schlimmen sind fast durchweg dadurch charakterisiert, daß sie einen falschen, täuschenden Schein vor sich hertragen. Die Frauen tun es mit Bewußtsein: es sind kalte, berechnende Koketten ohne Seele: die elegante Lydia (im „Pankraz") und die lächerliche Züs Bünzlin (in den „Kammachern"), die fromm spielende Violande (in „Dietegen") und die schöngeistig tuende Kätter Ambach (in den „Mißbrauchten Liebesbriefen"). Gern werden sie mit schlichten, gutherzigen Gegenbildern direkt kontrastiert, so in „Dietegen", den „Liebesbriefen", im „Correa". Die Männer dagegen verstellen sich nicht mit Absicht, sondern brennen in einem rasch verlodernden Strohfeuer dahin, an dessen Glut sie selber glauben; so Peter Gilgus in der zweiten Bearbeitung des „Grünen Heinrich", so die Seldwyler alle miteinander, aber auch die ehrlich mißglückenden Heiligen wie Vitalis (in den „Legenden") und Jucundus (im „Verlorenen Lachen"). Doch auch der grüne Heinrich selbst und noch mehr der leichtgläubige Idealist Martin Salander haben etwas von dieser Art, während Herr Jacques (in den „Züricher Novellen") davon geheilt wird.

Es ist wohl nicht anzuzweifeln, daß dieser eigentliche Haupttypus Kellers seine psychologische Wurzel in der Natur des Dichters hat. Keller ist so gut ein Stück Seldwyler, wie Cervantes ein Stück Don Quijote und Swift ein Stück Gulliver war. Trotz aller angeborenen Tüchtigkeit hätte er so gut nach den romantisch-phantastischen Aufsätzen der Züricher und Münchener Jugendjahre scheitern mögen wie John Kabys oder der schließlich doch auch recht im Engen landende Pankraz. Es wird sogar nicht an Leuten fehlen, die in der Tätigkeit des Staatsschreibers von Zürich — mit Unrecht! — „jene krabbelige Arbeit von tausend kleinen Dingen, die man eigentlich nicht gelernt", erblicken, welche Keller für die gealterten Seldwyler aufhebt. Er aber sah eben den Segen des Amtes darin, daß es „weder eine kleine noch eine große Sinekure war", ihn ganz für sich in Anspruch nahm und nachher ihn ebenso ausschließlich seiner literarischen Tätigkeit überließ. In dieser selbst aber hat jenes Behagen an dem Bosseln und Zurechtstutzen der Kleinigkeiten gewiß etwas, was mit freundlicher Selbstironie in die zwecklos spielerische Geschäftigkeit der Seldwyler umgedeutet werden konnte.

Schlimm sind also eigentlich nur die unzuverlässigen Frauen; die unzuverlässigen Männer sind nur schwach. Wirklich böse männliche Charaktere treten nur als Nebenfiguren auf, und wie viel glimpflicher wird selbst der „Landschade" Louis Wohlwend (im „Salander") behandelt als das „Ölweib", die verkörperte Verleumdung (im „Verlorenen Lachen"). Sogar auf den Ausgang der drei Lumpen in der „Armen Baronin" fällt ein versöhnliches Licht, und

nur gegen die „tugendhaften" Scheusale vom Schlag der Kammacher ist der Dichter ganz unerbittlich. Dafür wird auf der andern Seite das Gegenbild, die Zuverlässigkeit, die Ehrenfestigkeit am liebsten und schönsten an weiblichen Gestalten gezeigt: Frau Regel Amrain übertrifft noch die sieben Aufrechten; und wie glänzt die „Salanderfrau" ! —

Um diese Hauptfiguren drängt sich nun eine schier verwirrende Fülle von Nebengestalten aller Art, die meist gleich in ganzen Gruppen auftreten. Ihre Aufgabe ist es zumeist, den Helden seinem Schicksal entgegenzuführen, indem sie ihn in seiner Eigenart bestärken, wie die Gäste im Wirtshaus den Schneidergrafen („Kleider machen Leute"), wie Louis Wohlwend und die blödsinnige Schönheit den Salander. Zugleich haben sie aber fast immer auch in sich eine gewisse Verwandtschaft mit der Hauptfigur, weil sie eben dem gleichen Nährboden entsprossen sind; wie Patroklos eine gewisse Ähnlichkeit mit Achilleus zeigt. So ist das ganze groteske Gefolge der Donna Feniza (im „Correa") mit ihr verwandt wie eine Hexe mit einem Häuflein böser Geister. Aber dies geht noch weiter. Wie der Erdboden an einer bestimmten Stelle nicht eine Frucht oder einen Baum hervortreibt, sondern deren viele, so treten auch bei Keller gern die seltsamsten Menschenpflanzen gedoppelt oder gedreifacht auf: die Zwillinge im „Salander" und ihre Ehefrauen, die drei gerechten Kammmacher, der böse Baron und seine zwei Schwäger. Es gilt hier, was Goethe über Rosenkranz und Güldenstern im „Hamlet" sagt: es müßte eigentlich ein Dutzend sein, denn nur in Gesellschaft bedeuten sie etwas. Sie stellen einen bestimmten Zustand der Gesellschaft vor, die Philistrosität, die Lumpenhaftigkeit, die Unbeständigkeit eines bestimmten Zeitausschnitts, und ihre Vervielfältigung selbst ist ein Symptom für Epochen, in denen Hunderte derselben Infektion erliegen.

Diese Welt Kellers hat ihre eigene Moral, worunter zunächst nichts weiter zu verstehen ist, als gewisse empirische Gesetze der Sozialpsychologie; nichts weiter als die Erfahrung, daß ein so gearteter Kreis von Menschen auf bestimmte Lebensäußerungen des einzelnen in bestimmter Weise zu reagieren pflegt. Mehr hat die Moral bei Goethe auch kaum zu bedeuten: sie überträgt in seine Dichtungen etwa die von ihm im wirklichen Leben gemachte Erfahrung, daß nur Selbstüberwindung zu einem dauernden Glück befähigt. So ergibt sich für den, der Kellers Dichtwerke aufmerksam liest, die einfache Lehre, daß hohler Schein auf die Dauer nicht bestehen kann. Mag ein falscher Glanz mit noch so viel Kunst aufrecht erhalten werden — es kommt der Augenblick, da Pankraz die „Eselhaftigkeit" seiner angebeteten Dame erkennt, aber auch der, da er die Torheit des Schmollens einsieht, mit dem als einem Zeichen inneren Stolzes er sich so lange selbst imponiert hat. Ebenso kommt

die Ehrenfestigkeit trotz aller Bedrängnis schließlich zu Ehren, weil der Moment nicht ausbleiben kann, in dem der Tüchtige gesucht und geschätzt wird, sei es nun ein Krieg oder eine ernste Versuchung der Gemeinschaft. Stoßen der Lump und der Ehrenmann zusammen, so mag jener eine Weile die Oberhand haben, wie der Maler, der des grünen Heinrich Karton stiehlt, oder Louis Wohlwend; am Ende siegt doch der Brave:

Ein dummer Teufel ist der Schuft,
Weil er doch der Geprellte ist,
Wenn ihn ein rein einfältig Herz
Mit großen, klaren Augen mißt.

Das klingt optimistisch genug und ist es auch und hängt mit der Tendenz zusammen, die Keller so nachdrücklich bekannt hat: daß die Poesie „das Gegenwärtige, die Keime der Zukunft so weit verstärken und verschönern solle, daß die Leute noch glauben können: ja, so seien sie". Er will die Lebensfreude heben; er will die Tüchtigkeit ermuntern, die Lüge einschüchtern. Von einem blinden Idealismus, wie ihn Otto Ludwig den Nachfolgern Schillers vorwirft, bleibt Kellers gesunder Wirklichkeitssinn deshalb noch weit entfernt. Er weiß, daß auch die Schlechtigkeit triumphieren kann. Wir berufen uns nur auf jene tiefernste Stelle der Schneidernovelle, an deren Wahrheit man alle Tage erinnert wird:

Wenn ein Fürst Land und Leute nimmt, wenn ein Priester die Lehre seiner Kirche ohne Überzeugung verkündet, aber die Güter seiner Pfründe mit Würde verzehrt; wenn ein dünkelvoller Lehrer die Ehren und Vorteile eines hohen Lehramts inne hat und genießt, ohne von der Höhe seiner Wissenschaft den mindesten Begriff zu haben und derselben auch nur den kleinsten Vorschub zu leisten; wenn ein Künstler ohne Tugend, mit leichtfertigem Tun und leerer Gaukelei sich in Mode bringt und Brot und Ruhm der wahren Arbeit vorwegsieht; oder wenn ein Schwindler, der einen großen Kaufmannsnamen geerbt oder erschlichen hat, durch seine Torheiten und Gewissenlosigkeiten Tausende um ihre Ersparnisse und Notpfennige bringt, so weinen alle diese nicht über sich, sondern erfreuen sich ihres Wohlseins und bleiben nicht einen Abend ohne aufheiternde Gesellschaft und gute Freunde.

Indes auch solche Stellen widersprechen Kellers Überzeugung nicht, daß der Bestand der Gesellschaft auf Gerechtigkeit gegründet sei; denn wenn sich die Völker, das Publikum, die Gesellschaft solche Fürsten, Künstler, Tonangeber gefallen lassen, so geschieht eben auch ihnen selbst nur, was sie verdienen. Im Grunde bleibt es also doch dabei, daß für jede Gemeinschaft gilt, was Kellers Geschichtsphilosophie für Völker und Zeiten lehrt: daß der Bestand eines jeden Erfolgs von der Solidität der angewandten Mittel abhängt, daß „jede Erscheinung genau die Dauer hat, welche ihre Gründlichkeit und lebendige Innerlichkeit verdient".

Tragische Ausgänge werden durch diese Auffassung nicht ausgeschlossen, wenn sie auch bei Keller — in entschiedenem Gegensatz zu Heyse und noch mehr zu Storm — die Minderheit der Fälle bilden. Es gibt eben Stellen, die gewissermaßen so verseucht sind, daß sie jedem Verderben bringen, der sich ihnen naht. In Kellers tragischem Meisterwerk, der unvergleichlichen Novelle „Romeo und Julia auf dem Dorfe", die bei der Umsturzdebatte im Reichstag als Prüfstein für das künstlerische Verständnis unserer maßgebenden Politiker ein so betrübendes Ergebnis an den Tag brachte — in dieser reinsten und schönsten Liebesgeschichte unserer neueren Literatur geht das Liebespaar lediglich an der Schuld der Eltern zugrunde. Es ist gar nicht daran zu denken, daß Keller in dem erschütternden Ausgang etwa eine Strafe für ungehorsame Liebe oder gar für den ganz berechtigten Steinwurf Salis gegen Marti sehen wollte. Es ist eben das Schlimmste am Schlimmen, daß es über den engen Bannkreis der einzelnen Verschuldung hinausgreift; nun vollends die Kinder werden hier (und auch sonst) gut volkstümlich gleichsam als Teile der Eltern angesehen; von deren Unglück fällt ohne weiteres etwas auf sie. Seine gute Moral hat auch das: seid nicht schlecht; sonst werden es noch eure Kinder büßen. Auch das ist alte volkstümliche Anschauung: es wird ja schon im Alten Testament gepredigt.

Daneben fehlt es bei Keller nicht an ausgesprochen didaktischen Stücken, d. h. solchen, die um der Moral willen geschrieben sind, während diese sonst sich nur aus der um ihrer selbst willen geschaffenen Erzählung ergibt. Dazu gehören schon Novellen wie „Frau Regel Amrain und ihr Jüngster", ein Volksbüchlein über die Erziehung so gut wie Pestalozzis (von Keller sehr hoch gestelltes) „Lienhard und Gertrud", wenn auch von unvergleichlich höherem Kunstwert; und die „Mißbrauchten Liebesbriefe" machen die literarische Satire, das „Verlorene Lachen" den Kampf gegen (nach Kellers Urteil) ungesunde religiöse Richtungen nahezu zur Hauptsache. Selbst der ganze Salander-Roman streift durch seine fühlbar national-pädagogische Tendenz bedenklich nahe an die eigentliche Didaktik — viel näher als etwa die doch auch im Kern lehrhaften Romane Freytags und der Luise von François. Dagegen ist in der wunderschönen kleinen Erzählung „Verschiedene Freiheitskämpfer" die Tendenz ganz in die Erzählung aufgelöst.

So zeigt sich Kellers epische Größe, worauf immer wir blicken: in der Anschaulichkeit, in der Unerschöpflichkeit, in der Stileinheit der Schöpfungen, die sich in der Sprache, der Einheitlichkeit des Weltbildes, der Übereinstimmung der Charaktere, der Geschlossenheit der Moral gleich kräftig offenbart. Wir fügen diesen großen Momenten noch ein kleines, das aber doch sehr charakteristisch ist, bei. Gottfried Keller ist ein wahrer Meister in der Kunst,

seinen Figuren (und auch den Örtlichkeiten) Namen zu geben, die, ohne störend deutlich zu sein, uns doch gleich ein ungefähres Vorgefühl von deren Wesen geben. Das ist, wie Gustav Freytag einmal mit Recht bemerkt, eine weder ganz leichte noch ganz unwichtige Kunst, zumal für das Epos. Im Drama mag diese Art, wie ein Name von den andern Figuren ausgesprochen wird, mag auch besonders ihr Anblick dem mangelhaft gewählten Namen nachhelfen; in der Erzählung ist der Leser rettungslos dem geheimnisvoll lautsymbolischen Eindrucke des Namens preisgegeben. Man hat für die Erzählerkunst eines modernen Autors gar keine schlechte Handhabe, wenn man zunächst seine Namengebung prüft. Für den Dilettantismus, der in Spielhagens Erstlingsroman trotz aller blendenden Begabung wuchert, sind die unglücklichen Namen nicht wenig bezeichnend. Ein französischer Sprachlehrer soll den ganz unmöglichen Namen „d'Estein" für „Stein" annehmen! Da wohnt ein Dr. Birkenhain in Fichtenau, was doch nur in Possen vorkommen sollte; da führt ein Gelehrter den zwar für ihn ganz passenden Namen „Bemperlein", soll aber von würdigen Pastoren abstammen, deren Würdigkeit durch ihren Vatersnamen auf einmal ausgelöscht wird. — Fontane, der seine Leute vortrefflich kennt, aus der Technik sich aber allzu wenig macht, wählt die Vornamen ausgezeichnet und kann „Irrungen, Wirrungen" mit einer wirkungsvollen Konfrontierung der Namen Botho und Gideon beschließen; und wer kann sich das Effi von der Trägerin des Namens wegdenken? Aber auf die Vatersnamen verwendet er nicht die gleiche Sorgfalt. Ein so ironischer Name wie Poggenpuhl führt uns irre, da wir nicht in einen Froschsumpf geraten, sondern in höchste Ehrbarkeit; und so oft der Name Innstetten genannt wird, taucht der Typus eines österreichischen Adeligen auf, wo wir in Effis Gatten den typischen preußischen Landrat sehen sollen. Die eigentlichen „Erzähler" wie Hebel, Holtei, Freytag, Riehl, Rosegger werden sich in den Namen selten vergreifen; ein bedeutender Meister anderer Dichtungsgattungen wird es leicht tun, wie denn an Hebbels unglücklichem „Schnock" gleich der Name vergriffen ist: niemand stellt sich darunter einen starken Kerl vor, viel eher einen schmalen, schwächlichen Menschen wie etwa Freytags Schmock. — Bei Keller ist nun die Namengebung ganz untadlig, so trefflich, daß selbst Gerhart Hauptmann (im „Biberpelz") den Effekt nicht glaubte entbehren zu können, den der Name Julian im Munde einer feucht vom Waschzuber kommenden gewöhnlichen Frau, der Schwiegermutter von Salanders Töchtern, macht.

Goethe hat von sich selbst gesagt, daß er die Geschichte der Botanik in sich erlebt habe. Gottfried Keller hat ebenso die Entwickelung der Epik in sich durchgemacht: von der lose ausgeschütteten Abenteuerfülle im „Grünen Hein-

rich" über die Konzentration der Novellenbände (die erst die Einheit des Motivs zusammenhält, dann eine Rahmenfabel) bis zu der Einheitlichkeit des Romans im „Salander". Als Epiker hat Gottfried Keller klassische Bedeutung. Was er sonst dichtete, tritt so stark daneben zurück, wie etwa Shakespeares Tätigkeit außerhalb des Dramas. Auch im Drama ist Gottfried Keller ein Bewunderer Schillers, wie vor allem der prachtvolle Aufsatz „Am Mythenstein" (1860) mit seinen Betrachtungen über nationales Drama und Neubelebung der Bühne lehrt. Er selbst hat sich besonders in der Berliner Zeit viel mit dramatischen Plänen getragen. Über das erste Stadium kam nur ein fragmentarisches Trauerspiel heraus: „Therese" (1849), in Heidelberg entworfen, von mancherlei Skizzen umgeben. Man kann Kellers Biographen zugeben, daß ein Strom von Poesie durch die beiden Aufzüge flute, die allein ausgeführt sind; aber Ricarda Huch meint mit Recht: „Dem ruhevollen Schilderer menschlicher Zustände und schöner Dinge wäre es schwer gefallen, auf der Bühne vorwärtszustürmen, das Tiefste, Weiseste ungesagt und den wonnigen Kleinkram des Lebens beiseite lassend, und hätte er es der Theaterwirkung zuliebe getan, müßten wir es schließlich nur bedauern."

Viel origineller und bedeutender ist Keller als Lyriker. Wenn er in jenem Aufsatz vom Mythenstein klagte: „Ein grauer Strichregen allseitig gleichmäßig geschickter Versenmacherei, verdrießlich und fast eintönig, bedeckt das Land" (1860), so enthält dieser Tadel zugleich eine vollkommene negative Charakteristik seiner eigenen Gedichte: sie sind alles eher als grau, verdrießlich und eintönig — aber gleichmäßig geschickt gemacht sind sie auch nicht. Wohl fehlen nicht Lieder, in denen eine wunderbare Melodie der Sprache erklingt (wie „Winternacht" und „Jugendgedenken"); schön spricht Ricarda Huch von dem hochmütigen, verführerischen, traurigen Rhythmus: „Alle meine Weisheit hing in meinen Haaren;" dem lautlos schwebenden, durchsichtigen in dem Wintergedicht: „Nicht ein Flügelschlag ging durch die Welt." Aber daneben begegnen recht zahlreich harte, schwerflüssige Rhythmen, denen man es anhört, daß sie aus Prosa erst in Verse übersetzt sind; und die melodischen Strophen selbst haben oft harte, ungefüge Nachfolge. Die Jugendgedichte zeigen gelegentlich Heines, selten Freiligraths Einfluß in der Form, die späteren nur noch den des Volksliedes, das in den „Alten Weisen" und der ergreifenden (slavischen Liedern nachgebildeten) „Klage der Magd" sehr glücklich nachgeahmt ist. Oft begegnet der Fehler, daß eine Form oder ein Motiv zu oft wiederholt oder zu lang ausgesponnen wird — ein Fehler, der unserem Epiker nur da nahe lag, wo er das Gebiet seiner sicheren Herrschaft verließ. Gerade wo er ganze Reihen bildet, in Sonetten, in Liebesliedern, in halbepischen Zyklen, zeigt sich bald eine formelle Ermüdung: die Vers-

glieder werden steif, die Reime trivial. Oft zerfällt das Lied ohne Einheit in ein loses Geröll sich stoßender Strophen, wie in den meisten Nummern der „Feueridylle", in denen fast nur das schöne Gedicht vom Apfelbaum innere Geschlossenheit zeigt. Nur die Gedichte, die aus der Rolle einer bestimmten, vom Dichter erschauten Figur herausgesungen sind, wie der vortreffliche „Parteigänger" oder der kräftig satirische „Apostatenmarsch", haben innere Einheit. — Politische Poesie nimmt überall einen breiten Raum ein, mehr angreifend in der ersten, verteidigend, didaktisch schützend in der letzten Sammlung.

Die letzte Sammlung brachte auch zum erstenmal den „Apotheker von Chamounix" an das Licht der Öffentlichkeit. Es ist ein wundersames Produkt, in der ersten Hälfte eine romantische Tragikomödie, in der zweiten eine sehr geistreiche Literarsatire. Die Prachtszene, wie der tapfere Lessing mit dem Eisenhaken in das Schimmelmeer schlägt, gehört zu Kellers genialsten Erfindungen. Das ganze kleine Epos aber, unter dem Eindruck von Heines „Romanzero" entstanden, lehrt in seiner Art dasselbe wie die „Leute von Seldwyla": daß aller Dilettantismus, alles hohle Scheinwesen, mag es sich noch so breit spreizen, schließlich zuschanden wird und nur die Tüchtigkeit ausdauert. In Heine, dem literarischen „fanfaron de vice", hatte Keller den künstlerischen Ernst und das Genie immer anerkannt; aber das Gedicht sollte über ihn hinaus zu Lessing führen, um schließlich in einer Apotheose Schillers zu gipfeln. Denn dieser Lieblingsheld des Züricher Meisters vertrat ihm typisch die unsichtbaren Hüter aller tüchtigen und gedeihlichen Geistesarbeit: „das Gewissen und die Kraft". Sie waren auch die Schutzgeister seines Lebenswerkes, und wohl mag man ihm die Worte nachrufen, die er dankbar seinem Freund Baumgartner, dem Komponisten seines Schweizer Vaterlandsliedes, über das Grab sang:

Mit dem Vaterland und allen Freien
Ging er stets dem goldnen Licht entgegen;
Freiheit, Licht und Wohlklang, diesen dreien
Galt der Takt von seines Herzens Schlägen.
Was er tat, das tat er recht mit Fleiß,
Und beim Schmieden war sein Eisen heiß.

Unter der Ägide dieser Schutzgeister ist der „Grüne Heinrich", das verbummelte Genie, zu dem großen Künstler, dem großen Weisen, dem großen Erzieher seines Volkes geworden. Das Gewissen und die Kraft schufen ihn zu einem der originellsten Meister um, die unsere Literaturgeschichte kennt. Natürlich hat auch er gelernt: viel von Goethe, dem seine Kunst ungleich mehr verdankt als dem seinem Herzen näher stehenden Schiller. Aber auch Heine

hat nicht nur auf seine älteste Lyrik gewirkt; die Revolutionsdichter haben ihn angeregt; an den Einfluß Feuerbachs und Hettners muß nochmals erinnert werden. Von Kellers Beziehungen zur Romantik sind wieder die zu E. Th. A. Hoffmann am wichtigsten. Die eigentlichen Jungdeutschen liebte er nicht, und vor allem Gutzkow war ihm, wie allen ernsten Künstlern der Zeit, innerlichst zuwider: er schalt seine „Sprach- und Stilverderberei"; er fand den äußersten Gegensatz zu seiner eigenen hohen Auffassung des Schriftstellerberufes in diesem Literatenleben.

Aus Ihrer Schilderung, schrieb er (1875) an seinen und Hebbels Bewunderer Emil Kuh, wird aufs neue klar, wie schrecklich es ist, wenn ein Mensch als unreifer Junge, von der Schule weg, unter die Literaten geht und bis ins Alter hinein ohne Aufhören, ohne Ausruhen, ohne eine Pause und Zeit anderer Beschäftigung fortschriftstellert und fortschustert, immer auf dem Marktplatz stehend oder sitzend, wie eine grau gewordene Hökerin, die ihren vierzig- oder fünfzigjährigen Eckplatz hat gleich links neben den Fischhändlern.

Die prächtige Briefstelle gibt nebenbei denen Antwort, die über Kellers späten Beginn der schriftstellerischen Laufbahn und über die staatsschreiberliche Pause allzu sehr jammern.

Dagegen kann der Einfluß seines großen Landsmannes Jeremias Gotthelf nicht leicht überschätzt werden. Vor allem hat Keller freilich an ihm negativ gelernt; wie Goethe von Linné bezeugt, eben indem er ihn fortwährend zum Widerspruch aufregte, habe er ihn mächtig gefördert. Wenn der große Humorist ein Realist im eigentlichen Sinne nicht geworden ist, mag gerade Gotthelfs Beispiel abschreckend mitgewirkt haben. Aber das Echt-Epische des großen Realisten, der große Zug, die (freilich in Ton und Art übertreibende) pädagogische Tendenz brachten in dem Schüler, der ihn widersprechend bewunderte, verwandte Züge zur Reife.

In der gesunden kräftigen Lebensauffassung, in der Abwehr falscher Romantik, in der Selbständigkeit der Entwickelung berührt sich mit Gottfried Keller ein anderer Großer, der sonst fast in jedem Punkt zu ihm einen Gegensatz oder, besser gesagt, eine Ergänzung bildet: Theodor Fontane (1819—1898). — Wie der Schweizer vor allem Erfinder, so ist der Märker fast ausschließlich Beobachter. Will jener zumeist lehren, so treibt diesen vor allem eine unerschöpfliche Lust zu lernen. Kellers Phantasie schweift durch alle Zeiten; Fontane ist nur in der Neuzeit zu Hause. Keller ist ein großer Vollender; Fontane ist ein großer Bahnbrecher.

Fontane ist der erste konsequente Realist der deutschen Literatur. Viele begannen als Realisten, um dann in idealistische Bahnen einzulenken; so vor allem Schiller und Goethe, so neuerdings Otto Ludwig und Gerhart Hauptmann; andere sind aus dem Idealismus heraus bis in den Überschwang des

Naturalismus geraten, so Georg Büchner und eigentlich auch Christian Grabbe. Fontane war (im literarischen Sinn!) nie Idealist und nie Naturalist; er ist immer ein klarer und fester Realist gewesen und geblieben.

Theodor Fontane (geb. 30. Dezember 1819) ist der klassische „Berliner" der deutschen Literatur, wenn er auch in Neu-Ruppin in der Mark geboren und erst dreizehn Jahre alt nach der Hauptstadt gekommen ist, wenn er auch von väterlicher und mütterlicher Seite von Hugenotten abstammt. Er ist der klassische Berliner, wie Raimund der klassische Wiener ist; er und nicht der enge dürftige Nicolai.

Fontane besitzt die wunderbare Ironie des Berliners — eine Ironie, die, so paradox es klingt, naiv ist; denn sie ist nichts als der unwillkürliche Zweifel an der daneben ebenso naiv auftretenden „Überheblichkeit", wie Fontane oft und gern sagt. Sicherlich liegt dem Berliner ein gewisses Überlegenheitsgefühl nahe. Er gehört einer Stadt an, die im Kampf gegen lauter Antipathien groß geworden ist — Antipathien der Regierung und des Junkertums, der Dichter und der konkurrierenden Großstädte, fast möchte man sagen Antipathien auch der Natur, die die Spreestadt so karg bedachte. In diesem steten Kampf hat Berlin gesiegt, und das liegt noch heut jedem Berliner in den Knochen. Dies stille Gefühl der Superiorität hat der Berliner aber eben erst im Kampfe erworben, und deshalb kennt er im Grunde ganz genau auch seine Grenzen. Niemand kann das schlagender ausdrücken als wieder Fontane selbst: „Von meiner Unausreichendheit, meinem Nichtwissen tief durchdrungen, sah ich doch deutlich, daß — kaum zu glauben! — das Nichtwissen der anderen womöglich noch größer war als das meinige. So war ich bescheiden und unbescheiden zugleich." Das ist der Berliner, wie er im Buche steht! Er kennt seine Schwächen recht gut; aber er nimmt, da er mit ihnen doch gesiegt hat, in aller Naivität als ausgemacht an, daß er unter den Blinden noch immer der Einäugige sei. Und hierin liegt der eigenartige Sondergeschmack der Ironie Fontanes.

Fontane ist aber nicht nur der rechte Berliner — er ist der erste eigentliche Großstädter in unserer Literatur, wiederum, obwohl er aus Neu-Ruppin stammt. Schwache Ansätze dazu fanden wir bei Gutzkow, bei Wilibald Alexis; aber Fontane hätte sich nie, wie Alexis, in einer thüringischen Kleinstadt eingraben können. Er hatte einmal den Plan, nach Schmiedeberg überzusiedeln; aber er gab ihn bald auf. Für ihn war wie für Hebbel die große Stadt Lebensbedürfnis. Aber Hebbel brauchte Wien nur um der geistigen Aristokratie willen; Fontane brauchte die ganze Großstadt. Und es ist auch ganz in der Ordnung, daß die Werke Fontanes die erste volle Blüte der im „Reich" noch so jungen Großstadtkultur sind.

Denn über jener oft unerfreulichen Ironie des Großstädters darf man doch das Gute nicht übersehen. Durch angeborene Extragescheitheit hat dieser freilich seine Stadt nicht groß gemacht; aber durch unablässige Arbeit. Fontane sagt sich auch als „bestes Erbstück von der Mutter her“ — die Berlinerin war — einen „Hang nach Arbeit und solider Pflichterfüllung“ nach. Wir dürfen es den Großstädtern, dürfen es insbesondere den Berlinern nachsagen, daß sie ihn besitzen. Auf dem Land, in kleineren Städten geht in läßlicheren Verhältnissen die Straffheit leicht verloren, deren der Vorwärtsmarsch nun einmal nicht entraten kann. Die Großstadt aber ist eine Armee; jeder marschiert in Reih und Glied, so eng eingezwängt, so genau an die Haltung der Nachbarn gebunden, daß es nur zweierlei gibt: tüchtig mitmarschieren — oder marode zurückbleiben. Fontane hat allezeit für die Marschierenden alle Sympathie gehabt. Er liebt die Armee, wie er die Großstadt liebt: als Waffe der vaterländischen Entwickelung, als Symbol der Disziplin bei allem „inwendigen Räsonnieren“; und hierin berührt er sich mit Gottfried Keller, weil beide Patrioten sind vom Scheitel bis zur Sohle. Nun ward aber bei Fontane diese Empfindung durch die Zeitverhältnisse noch gesteigert. Wiederholt hat er betont, wie unsolid die „gute alte Zeit“ war, in der er aufwuchs. Er mag hier zu sehr verallgemeinern; uns geht hier nur an, was er in seiner Umgebung beobachtete:

> Ich war unter Verhältnissen großgezogen, in denen überhaupt nie was stimmte. Sonderbare Geschäftsführungen und dem entsprechende Geldverhältnisse waren an der Tagesordnung. In der Stadt, in der ich meine Knabenjahre verbracht habe — Swinemünde —, trank man fleißig Rotwein und fiel aus einem Bankerott in den andern, und in unserem eigenen Hause, wiewohl uns Katastrophen erspart blieben, wurde die Sache gemütlich mitgemacht, und mein Vater, um seinen eigenen Lieblingsausdruck zu gebrauchen, kam aus der „Bredouille“ nicht heraus. Trotz alles jetzt herrschenden Schwindels möchte ich doch sagen dürfen: die Lebensweise des mittelguten Durchschnittsmenschen ist seitdem um ein gut Teil solider geworden.

Man sieht: Seldwyla lag nicht nur in der Schweiz; und für Fontane wie für Keller ward aus eigenen Erfahrungen heraus — denn, wie Fontane sagt, man braucht nicht alles an sich selbst, man kann auch an anderen erleben — die Schilderung zweifelhafter Charaktere ein Lieblingsmotiv. Seine Lieblingsfiguren sind, wenn man so sagen darf, nach inwendig gewandte Seldwyler. Schach von Wuthenow renommiert nicht mit Uhrgehängen und elegantem Zollstab, aber er täuscht sich und anderen den Glanz einer falschen „Kavaliersehre“ vor; Gordon (in „Cécile“) hält nicht, was er sich selbst versprach, was andere von ihm erwarten durften; Frau Jenny Treibel prunkt sich und anderen eine Sentimentalität und Vorurteilslosigkeit vor, die bei der ersten Probe

brüchig werden. Überall Selbstbetrug über den inneren Wert, wie bei Keller über die äußere Brauchbarkeit; überall am Schluß ein Bankerott. Wogegen die anspruchslose Bravheit der absolut nicht „blendenden" alten Tanten, die zu Fontanes Lieblingen gehören (in „L'Adultera", „Schach von Wuthenow", „Unwiederbringlich"; in etwas anderer Nuancierung schon in „Vor dem Sturm"), aushält. Aber Fontane ist trotz dieser gesunden und, wenn man wünscht, philiströsen Moral keineswegs ein Verächter seiner „Blender"; im Gegenteil, er liebt sie. Graf Holk (in „Unwiederbringlich") ist ihm sicherlich ans Herz gewachsen, und an Frau Jenny Treibel hat er mindestens so viel Spaß wie Keller an dem „Schmied seines Glückes". Denn bei aller durch frühreife Beobachtungskraft fast in der Kindheit erworbenen festen Moral ist Fontane doch zugleich ein Enthusiast für die liebenswürdige Täuschung berückender äußerer Formen; Demokrat in der Weltanschauung, ist er ästhetischer Aristokrat, wie Ferdinand Lassalle, wie Henrik Ibsen. Der Sohn der strengen, tüchtigen, aber herben Mutter, ist er zugleich der Sohn des haltlosen, auf den Schein angelegten, aber entzückend liebenswürdigen Vaters. Die Eltern lebten nicht glücklich miteinander. Wohl waren beide von französischer Abstammung — es ist merkwürdig, wie stark in dieser Zeit die fremde Beimischung in unserer Literatur hervortritt: neben Fontane haben Luise v. François, Otto Roquette, Emanuel Geibel französisches Blut in den Adern, Sallet böhmisches, Theodor Storm polnisches. Aber der Vater war mit starkem Atavismus ganz und gar der lebhafte, moralisch wenig bedenkliche Südfranzose der „guten alten Zeit", die Mutter war durch die preußische Schule gegangen. In dem Buch „Meine Kinderjahre" (1893), einer unserer köstlichsten Autobiographien, hat Fontane beide geschildert mit einer tapferen Ehrlichkeit, bei der auch die Liebe nicht zu kurz kommt, aus der man aber doch ersieht, wie früh er (gleich dem jungen Goethe) die Eltern vergleichen und abwägen lernte. Sein Urteil entscheidet überwiegend für die Mutter, die gegen den Leichtsinn des Vaters für „Reputierlichkeit" und Wohl des Hauses einstand; sein Herz ist doch mehr bei dem Vater, den er mit wunderbarer Greifbarkeit hinstellt. Denn bei all seinen Mängeln hatte dieser eins, was der strengen Mutter fehlte: überströmende Herzensgüte.

Und damit kommen wir zu einer weiteren Eigenschaft unseres Großstädters. Was hätte dem Berliner in seinem harten, Jahrhunderte dauernden Kampf alle Tüchtigkeit geholfen, wenn in diesem von der Natur so wenig begünstigten Lande ihm auch noch die innere Sonne gefehlt hätte? Die Ironie und auch der Zwang des Kampfes machten sie oft unsichtbar; gefehlt hat sie nie. Es ist kein Zufall, daß die großen katholischen Prediger der Wohltätigkeit wie Franz von Assisi, Filippo Neri, Vincenz von Paula, gerade von größe-

ren Städten, Florenz, Rom, Paris ausgegangen sind. Eine bestimmte Höhe der Herzensgüte wird von den Versuchungen und Erfahrungen der großen Stadt sicherer geprüft und gereift, als von Plätzen, an denen die Not und die Sünde nicht so grell hervortreten. Hier lernt man im Bewußtsein der allgemeinen menschlichen Schwäche nicht bloß verzeihen, sondern auch lieben. Hier hat es Theodor Fontane gelernt. Der Pharisäismus warf ihm deshalb „laxe Moral“ vor, wie die Kleinstadt sie den Großstädtern vorzuwerfen liebt; wir sahen, wie wenig das seine Lebensanschauung und seine Lebensführung trifft. Aber er war nicht der Mann, den ersten Stein zu schleudern. Nicht umsonst spielt in seinem ersten Ehebruchsroman, „L'Adultera“, das Tizianische Bild „Christus und die Ehebrecherin“ eine symbolische Rolle.

Fontanes Großstädtertum malt sich endlich sehr charakteristisch auch in seinem Verhältnis zur Natur. Er ist ein großer Reisender. Kaum hatte er seine Lehrlingsjahre als Apotheker in Berlin, Dresden und Leipzig beendet — zur selben Zeit, in der auch sein großer Zeitgenosse Henrik Ibsen hinter dem Ladentisch in der Apotheke stand —, als ihn ein günstiger Zufall nach England führte (1844). Die Reise wurde für ihn bestimmend: für den Ton und Charakter seiner Balladendichtung wie für seine Auffassung mancher politischer Probleme. Er wiederholte sie bald (1852 und 1855—1859); und seine ersten Prosabücher schildern diesen Aufenthalt („Ein Sommer in London“ 1854; „Jenseits des Tweed“ 1860). Und schon in der ersten dieser Schriften bricht er in das bezeichnende Geständnis aus: „Was einzig und allein dauernd dem Menschen genügt, ist nur immer wieder der Mensch. Nichts ermüdet schneller als die sogenannte ‚schöne Natur‘; wie Guckkastenbilder müssen ihre Zauber wechseln, wenn man sie überhaupt ertragen soll.“ Der „Sommer in London“ erzählt überhaupt fast nur von den Engländern; „Jenseits des Tweed“ gibt breitere Landschafts- und besonders Architekturbilder, aber wo es irgend geht, läßt er Aussichten und Schloßtürme stehen, um Anekdoten aus der schottischen Geschichte zu erzählen. Und hier erwacht ihm beim Anblick der schottischen Seen und Wälder die Sehnsucht nach der Heimat. Ein Kolumbus der märkischen Landschaft — deren Prophet Alexis gewesen war — durchzieht er die Heimatprovinz und schreibt seine „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“ (1862—1881), denen dann noch als Nachtrab die „Fünf Schlösser“ folgten (1889). Es ist ein Hauptbuch, reich an kräftigen Schilderungen und individueller Auffassung der Landschaft; den Hauptwert gibt ihm doch die Vorführung des märkischen Adels (mit Einschluß der „landed gentry“, der altsässigen Gutsbesitzerfamilien). Dabei liegt es ihm fern, diese Geschlechter, wie es etwa Gregorovius getan hätte, aus diesem Boden hervorgehen zu lassen; seinem realistischen Sinn sind sie es vielmehr,

die dieses Land geschaffen haben. Und mag er sich, hier wie in den Romanen, noch so gern auf dem Lande aufhalten — Hauptstadt und Hof stehen doch immer im Hintergrund und werden gern für die Haupteffekte reserviert. Denn die menschliche Natur bleibt ihm doch immer interessanter als alle „schöne Natur". Wohl bemerkt Ettlinger in seinem feinsinnigen Fontane-Büchlein mit Recht, ein Zug ins Freie, ein förmliches Bedürfnis nach frischer Luft beherrsche seine Erzählungen, und ihr weitaus größter Teil spiele sich unter freiem Himmel ab, in Gärten, auf Veranden, Terrassen, Balkonen, in Gartenlokalen, auf Spaziergängen oder -ritten; aber die einsame Natur existiert kaum für unsern „menschenhungerigen" Realisten. Denn jene blendende Buntheit der Erscheinungen, in die die ganze Zeit verliebt ist — wo zeigt sie sich reicher als in der Menschenwelt? Damit ist Fontane auch ein Vorläufer Nietzsches mit seiner fanatischen Freude am Leben als einer unerschöpflichen Gelegenheit zum Studium der Psychologie.

Er hat sie nie versäumt. Er hat schon seine Eltern eifrig studiert, dann seine Lehrherren und Freunde. In Berlin ward er in den „Tunnel" eingeführt und wetteiferte mit Strachwitz in der Balladendichtung; aber während die andern dort nur die Wirkung ihrer Poesien beobachteten, untersuchte er unermüdlich die merkwürdigen Menschen selbst, mit denen er da zusammensaß, Ministeraspiranten und halbverbummelte Genies, pedantische Schulmänner und frivole Journalisten. Er hat seine Beobachtungen in dem für das Verständnis der vierziger Jahre unschätzbaren Buch „Chr. Fr. Scherenberg und das literarische Berlin um 1840—1860" (1885) niedergelegt, nachdem er sie schon für den Dichterklub „Castalia" in seinem ersten großen Roman benutzt hatte. Wir können da sehen, wie früh seine erstaunliche Menschenkenntnis gereift war. Fast alle Probleme, die ihn später beschäftigten, erwuchsen ihm hier schon aus dem Studium der Blender und Propheten, der philiströsen Arbeiter und der „überheblichen" Kritiker im Klub. Ein Problem aber ging ihm mit besonderer Schärfe auf: das der sozialen Klassen. Dichter aus dem alten Adel wie der Schlesier Strachwitz und besonders die Märker Lepel und Merckel verkehrten dort auf dem Fuß völliger Gleichheit mit dem Apothekerssohn; kam er aber in ihre Familienkreise, so wiederholte sich die Erfahrung einer unwillkürlichen Sonderung der Elemente, die schon sein Vater mit den Swinemünder Edelleuten gemacht hatte. Aber diese Erfahrungen verletzten ihn weniger, als sie ihn interessierten. Wie steht es mit dem preußischen Adel? mit dem Bürgertum? Ihre Berührungen werden ein Hauptthema zumal der älteren Romane. Mit dem Arbeiterstand hat er sich nicht beschäftigt; keine persönlichen Erlebnisse führen ihn zu diesem Problem. Nur die „Dienstbotenfrage" wird im „Stechlin" leise gestreift.

Auch Fontane verleugnet nicht die historisch-politische Tendenz. Wieviel von den Ansprüchen des „historischen Adels" und des liberalen Bürgertums besteht noch vor der Kritik der Gegenwart? Das ist geradezu das Thema von „Schach von Wuthenow" und „Stine", von „Frau Jenny Treibel". Aber er ließ sich nicht, wie der liberale Monarchist Freytag oder der ziemlich radikale Republikaner Keller, von einer bestimmten Grundanschauung leiten, sondern von dem Zweifel, von der Wißbegier. Wie Hebbel gehört auch Fontane zu den modernen Pfadfindern der „experimentellen Poesie", ohne daß ihm doch deren doktrinäre Schwächen anhafteten. Er stellt den Edelmann oder die Kommerzienrätin vor das Problem einer „Mesalliance" — und sieht nun mit ruhigem Farscherblick zu, was daraus wird.

Ein eigentlicher Politiker ist Fontane nie gewesen. In den Jünglingsjahren hat er natürlich, wie jeder poetisch veranlagte junge Mann jener Tage, Georg Herwegh und Karl Beck nachgeahmt. Als er aus England zurückkam, trat er (1860) in die Redaktion der hochkonservativen „Kreuzzeitung"; aber damals hatte er bereits (im „Sommer in London") trotz der Verurteilung der Revolution „die nationale Seite, diesen gesunden Kern jener Erhebung, nicht undankbar verkennen lassen" wollen: „ein deutscher Geist, wie ihn die Freiheitskriege sahen, erwachte erst wieder unter den Gewehrschüssen des 18. März." Er hat das preußische Heer auf die Schlachtfelder in Schleswig, Böhmen, Frankreich begleitet („Der Schleswig-Holsteinische Krieg" 1866, „Der Deutsche Krieg von 1866" 1869—1871), wobei er zu Vaucouleurs in die Gefangenschaft der Franktireurs geriet und Gelegenheit hatte, seinen zehn Jahre früher ausgesprochenen Satz zu erproben, der wahre Reiz des Lebens liege überall „überm Abgrund der Gefahr" („Kriegsgefangen" 1871). So gewiß diese patriotischen Studienreisen seine alte Liebe zur Armee nur steigern konnten, so wenig konnten sie ihn doch zu einem blinden Soldatenkultus bringen. Nach dem Kriege trat Fontane in den Verband der fortschrittlichen „Vossischen Zeitung"; wenn er auch keine politischen Artikel verfaßte, wurde doch immer eine gewisse politische Zugehörigkeit erwartet. Man kann aber so wenig sagen, Fontane sei in politischer Hinsicht jetzt ein „Fortschrittsmann", wie daß er früher ein „Kreuzzeitungsmann" war. Er hat sich nie in ein Parteiprogramm eingeschnürt, hat sich wohl für die politischen Fragen im einzelnen kaum interessiert. Das war ihm, wie die „Natur", zu abstrakt. Ihn interessierten die Menschen. Auch in seinen originellen, damals kaum ernst genommenen „Causerien über Theater" (in Auswahl erschienen 1905) sind es immer nur die Menschen, denen er seine Teilnahme zuwendet: die Bühnengestalten, und erst recht die Schauspieler. Und wo lebendige Menschen geschildert sind, wie bei Ibsen oder Hauptmann, wo es bei der Absicht blieb,

wie in Freytags „Graf Waldemar“ oder selbst in Hebbels „Herodes“, darüber hat er in einer für solche Unterschiede fast blinden Zeit sich nie getäuscht.

Fontanes erste Veröffentlichungen („Männer und Helden“ 1850, „Von der schönen Rosamunde“ 1850, „Gedichte“ 1851) bewegen sich in einer weltentfernten, romantischen Verherrlichung von Rittertaten und Königsschmerz. Wohl hat der Anschluß an die wundervolle englische Romanzendichtung ihm zu Prachtstücken wie dem berühmten „Archibald Douglas“ und dem künstlerisch vielleicht noch höher stehenden „Lord Athol“ verholfen; aber ein neuer Ton ist hier nicht zu hören. Zwischen dem weicheren Geibel und dem kräftigeren Strachwitz läßt er die Harfe zum Preis schottischer Kriegstaten erklingen, in schlichten Versen, mit sicherem Takt das Volkstümliche hier beibehaltend, dort ersetzend. Er ist hier ein letzter Homeride, und das ist ja immer schön; aber ein Homer ist er noch nicht. Aber gerade drüben auf dem Boden Schottlands erwachte ihm ja die rechte Sehnsucht nach der Heimat. Von Clans und Häuptlingen, Treue und Verrat, Ehrgeiz und Liebe im Kostüm Walter Scotts hatte er genug gehört; wie klingt das alte Lied daheim? Gerade der Gegensatz der romantischen Herrlichkeit zu der gedrückten Gegenwart mußte nachdenklich machen. Fontane geht langsam und sinnend seinen Weg; er schreibt Kriegs- und Theaterberichte, Gedichte und Übersetzungen; am liebsten aber wandelt er durch die Straßen Berlins, den hellen Kopf mit den leuchtenden blauen gütigen „Alten Fritzenaugen“ ein wenig vorgesenkt über der hohen, aufrechten Gestalt, einen dicken weißen oder grün karrierten Schal um den Hals geschlungen. Und so schreitet er durch Gedränge und Einsamkeit scheinbar unberührt, sieht sich kaum je um — und beobachtet. Aber es ist doch nicht ganz Täuschung, wenn der große Beobachter nichts um sich zu sehen scheint. Denn das Organ seiner Beobachtungsgabe ist vor allem — das Ohr. Er könnte Wilhelm Jordans Verse zitieren, die das Grundmotiv für das hübsche kleine Lustspiel „Durchs Ohr“ abgeben:

Durchs Auge lieben — nichts ist abgeschmackter,
Der Kehlkopf nur verrät uns den Charakter.

Die äußere Erscheinung des Menschen interessiert Fontane nur mäßig. Seine Eigenart zeigt der Mensch erst da, wo er sich des Privilegs bedient, das ihn vor allen anderen Geschöpfen auszeichnet: der Rede. Deshalb liebt es Fontane, den Menschen fast ausschließlich durch seine Reden zu charakterisieren und zur Anschauung zu bringen. Was er tut, gehört ihm nur zum Teil: viel davon ist Zwang der Verhältnisse, anderes mechanische Gewohnheit. Das Handeln wird deshalb bei Fontane ganz nebensächlich behandelt. Man verreist, kommt in einem Gasthaus an und unterhält sich mit Wirtin und Kellner; geht spazieren und spricht mit anderen Touristen; kommt nach Hause und spricht sich

nun in einem langen Brief endlich aus. Inzwischen hat man sich unmerklich verliebt, sinkt rasch in den Abgrund, und ein Selbstmord macht das Ende. So die fast ständige Textur seiner Novellen: in „Schach von Wuthenow“ wie in „Graf Petöfy“, in „Cécile“ — der Technik nach Fontanes typischem Roman — wie in „Stine“; ähnlich in den andern. Aber wenn das Sprechen Fontanes fast ausschließliches Mittel ist, neben dem die Vorführung von Erscheinung und Haltung, die Handlung, die unwillkürlichen Reflexe zu stark zurücktreten, so hat dafür auch wohl niemand dies Instrument so wie er beherrscht. Man pflegt zu sagen, alle seine Figuren sprächen Fontanisch. Das ist nicht ganz unrichtig; aber um so mehr ist es zu bewundern, wie es Fontane gelingt, mit einer viel mehr individuellen als individualisierenden Sprache, mit einer einfachen, schlichten, in ihren Motiven sich wiederholenden Handlung, mit einer oft sorglosen Technik diese Menge lebendigster Gestalten uns vorzuzaubern. Man nehme nur ein paar Typen, die bei ihm fast nie fehlen. Da ist der Geistliche, in zwei Hauptformen: der Prediger, der in der Ermahnung seine Hauptwirksamkeit findet, allemal durch einen sonderbaren Namen gekennzeichnet (Seidentopf, Bienengräber, Roggenstroh), und der „Pastor“, der stille ruhige Seelsorger (Sörgel, Eccelius, Siebenhaar, Niemeyer, Lorenzen); dazu kommt noch der gemütliche Hofkaplan (Schleppegrell in „Unwiederbringlich“) und der ehrgeizige Superintendent (Koseleger im „Stechlin“). Alle zehn sehen sich ähnlich, gewiß — wie sich eben Berufsgenossen ähnlich sehen. Die gleichartigen Lebensbedingungen haben ihnen ähnliche Züge aufgedrückt. Und doch — sehen wir genauer zu — wie durchaus ist der Fanatiker Roggenstroh („Grete Minde“) von dem Sammler Seidentopf („Vor dem Sturm“) verschieden, wie deutlich stehen sie nebeneinander, obwohl der erste nur mit wenigen Worten skizziert ist! Und der leichtgläubige Eccelius („Unter dem Birnbaum“) gehört in ein Gebiet, das von tief im Aberglauben steckenden Bauern bewohnt wird, so organisch hinein wie der bedächtig sorgende (und schließlich doch verfehlende) Sörgel („Ellernklipp“) zu dem Förster und seinen Leuten paßt. — Ebenso fehlt fast nie die alte Dame; aber in wie viel Spielarten auch die beiden Typen der vornehmen alten Aristokratin und der demütigen alten Tante erscheinen — niemals kann man zwei davon verwechseln. Stark und deutlich hat jede ihre persönliche Note, die herrenhutische Frömmigkeit, die harmlose Taktlosigkeit oder das schlechte Personalgedächtnis, Bibelsprüche, sonderbaren Hut oder Buckel. Und vor allem hat jede, so gern auch alle sprechen, belehren, pointiert reden, ihre eigene Sprache. Wie verschieden die Menschen reden, das lernt man überhaupt erst bei Fontane. Mit wunderbarer Treue bewahrt sein Ohr den wechselnden Tonfall menschlicher Rede und weiß ihn vernehmlich nachzuahmen. Das gilt

selbst für untergeordnete Nebenfiguren. Zu seinen Lieblingen gehören die Gärtner, und zwar deshalb, weil sie seiner Ansicht nach einen besonderen ausgeprägten Berufscharakter haben. „Er war eine typische Gärtnerfigur," heißt es in „L'Adultera": „unfreundlich, grob und habsüchtig." Genau so wird Dörr in „Irrungen, Wirrungen" geschildert; ganz so heißt es in „Unwiederbringlich": „der Gärtner, ein Muffel, wie die meisten seines Zeichens". Aber die kurze Rede des letztgenannten Muffels könnte ganz so, wie er sie hält, weder Dörr halten noch Vanderstratens Gärtner. Suphan hat einmal hervorgehoben, wie Goethe Herder besonders dadurch charakterisiert, daß er ihn in die Welt „lauschen" läßt; auch Fontane hört vielmehr in die Welt hinein, als daß er in sie sieht. Daher kann er jedem seine individuelle Rede geben: er hat die Figuren so bis ins kleinste „angehört", wie Keller die seinen „angeschaut" hat. Mit dem Sehen nimmt er's dagegen nicht so genau und läßt es deshalb in ironischer Gewissenhaftigkeit auch gern unbestimmt, ob der Federhalter von Poppenpuhls Friederike oben einen Adler hat: es konnte wohl auch eine Taube sein.

In dieser unvergleichlichen Sicherheit der Redeführung liegt nicht zum wenigsten Fontanes Erfolg. Stine erklärt einmal ihrer Schwester, was dem armen Grafen an ihr gefalle: „Er hat Kameraden und Vorgesetzte gehabt und hat gehört, wie seine Kameraden und seine Vorgesetzten sprechen; aber wie Menschen sprechen, das hat er nicht gehört, das weiß er nicht recht". Fontane könnte das seinen meisten Mitwerbern zurufen. Er weiß, wie Menschen sprechen. Er braucht sich nicht des billigen Hilfsmittels der berufsmäßigen Wortwahl zu bedienen, braucht nicht (wie noch Ibsen in der „Komödie der Liebe", oder Theodor Storm in „John Riew'") den Seemann in lauter Marineworten und den Buchhalter in lauter Kontorwendungen reden zu lassen; er kann die gleichen Worte, ja (wie es öfter bei ihm vorkommt) die gleichen Sätze von den Verschiedensten sprechen lassen, „denn die Akzente machen's im Leben und in der Kunst".

Während man also zu behaupten pflegt, alle Figuren sprächen bei Fontane gleich, behaupten wir im Gegenteil, es gebe überhaupt keinen Dichter, der die Sprache feiner, individueller, im höchsten Sinne realistischer abzutönen weiß. Man lese nur nach „Effi Briest" einen Roman, sei es von Goethe oder von Heyse oder von Spielhagen oder von Kretzer — man wird erstaunen, wie gleichmäßig dann alle Leute zu sprechen scheinen. Es ist ein Unterschied wie zwischen der alten Malerei, die für alle Wangen und Lippen dasselbe Rot hatte, und der unendlich feinen Farbenabstufung moderner Koloristen. Aber allerdings schließt das nicht aus, was wir auch gleich zugaben, daß diese feinen, kaum wiederzugebenden Nuancen sich von der Unterlage eines festen,

persönlichen Stils abheben. Wenn einer, hat Fontane Stil; wenn irgendwo, ist bei ihm der Stil der Mensch.

Wie Otto Ludwigs Realismus, ist auch der Fontanes zunächst bewußte Opposition; Opposition gegen den falschen, alles hoch herauf stilisierenden akademischen Idealismus. Das Buch seiner persönlichen Bekenntnisse „Unwiederbringlich" enthält sein intimstes Dogma: „Was heißt großer Stil? Großer Stil heißt so viel, wie vorbeigehen an allem, was die Menschen eigentlich interessiert." Das ist natürlich ein sehr subjektiver Ausspruch. Fontane hat nun einmal „keinen Sinn für Feierlichkeit"; von ihm gilt, was die kluge Prinzessin dem Baron Pentz — „er war ein Sechziger, unverheiratet und natürlich Gourmand" — nachrühmt: sie habe nie einen Menschen gesehen, der so wenig auf Stelzen ginge. Und Fontane begann in einer Periode, wo alle Welt auf politischen, religiösen, moralischen Stelzen marschierte: Gutzkow und Redwitz, Herwegh und Stahl. — Aber diese Auffassung ist doch keineswegs nur Opposition. Sie entspricht seiner Weltanschauung, der milden Skepsis des „Großhumoristen" — so nennt er Walter Scott, „weil er persönlich groß und frei war". Der Humor hat eben, nach Fontanes eigenen Worten, „das Darüberstehen, das heiter souveräne Spiel mit den Erscheinungen dieses Lebens zur Voraussetzung". Es gibt große Gestalten, und Fontane hat sie herzlich bewundert; es gibt große Momente, und er hat sie begeistert mitgemacht. Aber was schließlich herrscht und die Weltgeschichte ausmacht — das sind die Vielen, die Kleinen. Revolution, Krieg, Aufschwung —

> Die Flut steigt bis an den Ararat
> Und es hilft keine Rettungsleiter,
> Da bringt die Taube Zweig und Blatt —
> Und es kribbelt und wibbelt weiter.

Massenprodukte sind wir allesamt, und deshalb ist selbst der Größte schließlich nur „ein kleiner Mann in großen Stiefeln". „Mensch ist Mensch". Aber diese Massenprodukte sind eben, weil sie unseresgleichen sind, uns lieb als Brüder; ihr alltägliches Schicksal ist gerade weil es mit kleinen Änderungen auch das unsere ist, Gegenstand unseres Mitgefühls. Und so geht Fontanes Weltanschauung aus scheinbarer Verachtung der Menschheit in warme Liebe zu allem, was lebt, über. Eine Auswahl nur der poetischen oder pathetischen Gegenstände erscheint ihm, wie Gottfried Keller, als ein Frevel an dem Reichtum der Welt.

Aber er schreibt nicht, um Gefühle zu erleben. Er will lernen. Die Typen kennt er; kennt er so genau, daß er jede einzelne Figur ohne weiteres in ihr Bataillon einrangiert. Anfangs geschieht das noch schüchtern; in „Jenseits des Tweed" heißt es etwa noch von Adam Smith, er sei, „beiläufig be-

merkt", wie fast alle Nationalökonomen ein schlechter Wirt gewesen. Nachher fallen Einführung und Einschränkung fort: „Italiener von Abstammung, wie die meisten berühmten Franzosen". „Frauen mit Sapeurbartsmännern sind fast immer kinderlos"; „Portiers können immer". Zur Manier artet das in „Unwiederbringlich" aus, wo kaum eine Person auftritt, ohne daß er ihr ein Rangzeichen an den Rock heftete: „Alle Portugiesen sind eigentlich Juden"; „alle Brigitten haben so was Sonderbares". Aber der Typus ist eben erst die allgemeine Bestimmung, und nun interessiert es Fontane gerade, zu sehen, wie er sich differenziert.

Das gleiche gilt für die Situationen und die Anschauungen. Das Allgemeine hat er rasch heraus; nun kommt es auf die Nuance an. Daher auch hier die charakteristischen Fontanischen Verallgemeinerungen: „Das Frühstück, wie jedes gute Frühstück, dauerte bis zum Abend." „Aber die Seeschlachten! Seeschlachten sind immer etwas, wo Freund und Feind gleichmäßig ertrinken und ein wohltätiger Pulverdampf über allem ausgebreitet liegt." „Die Stille, wie gewöhnlich, weckte die Schläfer." Alles ist allgemein, bei dem einzelnen wie bei der Gesamtheit. Der eine hat das Tütenprinzip, d. h. er tut den Zucker lieber in Tüten als auf Schalen; der andere hat das Schalenprinzip. Und jede solche Eigenheit interessiert Fontane, weil die zahllosen Prinzipien, Gewohnheiten, Meinungen in ihrer Summe aus dem Exemplar des Typus erst das lebendige Individuum machen. Was er mit tausend anderen gemein hat, das macht seine Eigenart aus. „Die Dinge an sich sind gleichgültig", heißt es höchst charakteristisch in Fontanes letztem Buch; „alles Erlebte wird erst was durch den, der es erlebt."

Daher auch Fontanes größte stilistische Leidenschaft: die Fragen mit „denn was heißt —?" und „denn warum?" „Was heißt klug. Er ist viel klüger!" „Ach, mein lieber Sander, was ist klug?" „Die Mittelklugen sind allemal am leichtesten zu berechnen. Und warum? Weil sie jederzeit nur die Mode mitmachen". „Aber was heißt Künstlerin?" „Denn was heißt Herz ausschütten? Das Eigentümliche bleibt doch zurück." „Denn was heißt Eber? Eber ist eigentlich gar nichts..." „Denn was ist Zug? Zug ist eine Art Doppelluft". Die wechselnden Antworten charakterisieren den, der die Frage aufwirft, um sie selbst zu beantworten; wie denn z. B. auf die Frage, was klug heißt, verschiedener Bescheid erteilt wird. Aber freilich halten sich auch diese „persönlichen Bemerkungen" der Figuren innerhalb des Rahmens der Fontanischen Eigenart. Es geht damit, wie mit den fingierten Prunkreden der antiken Historiker: zunächst sollen diese pointierten Glanzstücke die Männer charakterisieren, denen sie in den Mund gelegt werden, dann aber tun sie der eigenen Lust des Autors am Ausspenden zugespitzter Weisheitsreden Genüge.

Nur daß sie bei Fontane schließlich doch immer den redenden Figuren gehören; denn wie Hebbel lernt auch er wirklich von seinen Gestalten. Eben deshalb bringt er sie ja in bestimmte Situationen: er will ihnen nur abhören, was sie sagen werden.

Wir verdanken dieser Praxis jene mit leichter Hand hingestreute Fülle köstlicher Maximen, die für Fontanes spätere Schriften so ungemein charakteristisch sind. Auch sie hat Fontane erst allmählich zu ihrer knappen schlagenden Sicherheit gebracht. Wie umständlich heißt es noch im „Sommer in London": „Es ist mit dem Nationalgefühl wie mit dem Künstlerstolz: wie guten Grund sie haben mögen, über Schmeichelei sind beide nicht erhaben." Später hätte er etwa gesagt: „Engländer oder Canovas — Schmeicheleien vertragen sie alle!"

Am dichtesten sind diese Sentenzen wohl in den beiden autobiographischen Büchern ausgesät; aber in den Romanen wirken sie noch mehr, weil jeder Ausspruch gleichzeitig die „Gelegenheit", die Person und die Situation beleuchtet. Kein deutsches Drama hat einen so geistreichen und dabei lebenswahren Dialog aufzuweisen wie Fontanes Gesprächsromane: „Vor dem Sturm", „L'Adultera", „Schach v. Wuthenow", „Unwiederbringlich", „Die Poggenpuhls". Ich gebe nur eine Blütenlese besonders charakteristischer Proben:

> „Das traurigste sind die Doubletten". „Illegitimitäten sind interessant, und von einem gewissen Standpunkt aus sogar angenehm und begehrenswert . . ." „Geschwister kennen sich eigentlich überhaupt nicht". „Wie schön. Es ist doch wohl eine der besten Welten". „Glaube mir, Kind, von 'ne unglücklichen Liebe kann sich einer noch wieder erholen und gut 'rausmausern, aber vons unglückliche Leben nich". „Das Regieren ist ein grobes Geschäft". „Personen, die nicht da waren, wissen immer alles am besten." „Alles hängt an einem Haar." „Die nächste Schlacht bei Zorndorf wird durch Infanterie gewonnen werden." „Autodidakten übertreiben immer." „Heldentum ist Ausnahmezustand und meist Produkt einer Zwangslage." „Jedes Beisammensein braucht einen Schweiger".

Die großen Gespräche, etwa über den preußischen Staat oder über Ungarn, über das historische Drama und über Jakobs Söhne, über Mesalliancen und Diskretion — die könnten allenfalls noch aus der Technik der romantischen und jungdeutschen Romane herstammen, wenn sie auch dort durch ihre Lebenswahrheit alle anderen Dialoge totschlagen würden. Aber der Triumph Fontanischer Maximenbildung sind die rein momentanen Apophthegmata. Es soll etwa dem General (in den „Poggenpuhls") eine Spickgans vorgesetzt werden. Aber die ist von seiner Frau geschickt. „Tut nichts. Spickgänse kann man nicht unterscheiden." Auerbach hätte das auch sagen können; aber er hätte hinzugesetzt: „Das ist symbolisch."

Möglich, daß gerade hier bei Fontane französische Art durchschlägt. Die



Theodor Fontane
Carl Breitbach pinx.

Franzosen schwärmen für pointierte Definitionen; berühmte Witzlinge wie Rivarol haben nur durch ihre spitzigen Gleichsetzungen Ruhm erlangt, ganze Bücher (wie das witzige „Livre d'or" der Komtesse Diana) sind mit solchen Spielen gefüllt. Daneben aber ist doch auch an die deutsch-volkstümliche Neigung zum Ausprägen von Sentenzen zu erinnern. Die Edda enthält so manchen Spruch, dessen Art und Ton an die von Theodor Fontane erinnert.

Fontanes **Romane** zerfallen in zwei Gruppen: die kleinere der Kriminalgeschichten und die größere und auch bedeutendere der „modernen Romane".

Die erste Gruppe zeigt ihn noch um den „interessanten Stoff" bemüht, den er später so energisch abtut, wie Gottfried Keller das „spezifisch Poetische". Er steht hier noch im Banne seiner Vorgänger: **H. Smidt**, **G. Hesekiel**, **L. Parisius** (1827—1887: „Pflicht und Schuldigkeit", eine altmärkische Geschichte 1872), die eine feste Schablone der Kriminalgeschichte auf lokalem Hintergrunde ausgebildet hatten, für die „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" maßgebendes Vorbild blieb. Aber doch bildet auch hier schon der unheimliche Vorfall wesentlich die Gelegenheit zur Entfaltung eines breiten Zustandsbildes. „**Grete Minde**" (1880) ist eine „Chroniknovelle", der aber eine wirkliche Chronik zugrunde liegt, nicht wie denen von Meinhold, Gottfried Keller, Theodor Storm eine fingierte. „**Ellernklipp**" (1881) behandelt, wie „Grete Minde", einen tragischen Konflikt innerhalb der Familie und teilt mit „**Unterm Birnbaum**" (1885) eine gewisse Verwandtschaft mit der Technik der Schicksalsdramen: ein bestimmter Ort fordert zu Mord und Buße heraus, wie in Annette v. Drostes „Judenbuche". „**Quitt**" (1891) nimmt die Kriminalgeschichte fast nur zum Anlaß, um eine Reihe von Genrebildern zu entwerfen; die größere Hälfte des Romans spielt in Amerika, und die bunte Menagerie kosmopolitischer Genrefiguren aus Frankreich, Polen, Nordamerika und Ostpreußen wird fast nur durch Fontanes Lieblingsmittel, ein gemeinsames Fest, lose zu einer gewissen Einheit gebracht. Nordamerika liegt dem Verfasser so fern, wie Norddeutschland ihm vertraut ist; deshalb fehlt hier gerade, was sonst bei ihm so mächtig den Figuren den überzeugenden Anschein gemeinsamer wirklicher Existenz verleiht: die Atmosphäre. Diese ist dagegen in „Ellernklipp" glänzend durchgeführt; auch die psychologische Entwickelung ist hier auf der Höhe; wie sich des Försters der Dämon bemächtigt, wie in dem Mädchen aus der Verstocktheit reizvoll die Liebe aufblüht. Die Geschichte des Mädchenherzens lag in vollster Beleuchtung offen da vor dem Dichter von „Grete Minde", „Cécile", „Stine", „Effi Briest". — „Grete Minde", ein Oppositionsstück gegen Wilibald Alexis' Verherrlichung des altmärkischen Bürgertums, — wie Fontane dann auch später nach die Partei der Quitzows genommen hat — zeichnet sich durch strenge Geschlossenheit der

Handlung aus; es ist, von frühen Kleinigkeiten abgesehen, Fontanes einzige Novelle.

Viel bedeutender ist die andere Gruppe, die experimentellen, sozialpsychologischen, kulturhistorischen — kurz die modernen Romane. Sie geben in fortlaufender Reihe eine Kritik des preußischen Adels und seines Ehrbegriffes, die „L'Adultera“ und „Frau Jenny Treibel“ durch ein Gemälde der Bourgeoisie ergänzen. Politisch stand Fontane dem preußischen Junker fern; aber zugleich blieb diese merkwürdige Erscheinung immer das ausgesprochene Lieblingsobjekt seines Dichterherzens. Originalität, trotzigen Stolz, folgerichtiges Handeln suchte er hier vor allem. So schrieb Fontane Adelsromane aus ganz demselben Grunde, aus dem Anzengruber Bauerngeschichten schrieb: „weil er hier in einer interessanten Spezies des Geschlechts Mensch Eigenart und Typus besonders stark ausgeprägt sah“.

„Vor dem Sturm“ (1878) und „Schach von Wuthenow“ (1882) führen in die Epoche vor den Freiheitskriegen. „Vor dem Sturm“ ist Fontanes spätes Anfängerstück. Er gibt hier noch ganz harmlos der Freude an Gespräch und Porträt nach, hängt eine Anzahl von Charakterbildern in sich folgenden Kapiteln willkürlich wie Ahnenporträts an die Wand und verschmäht noch nicht das altbeliebte Hilfsmittel des Tagebuchs, das er später als allzu monologisch beseitigt; erst im „Stechlin“ kehrt es wieder. Briefe bleiben dagegen immer in Ehren, vor allem Reisebriefe (die berühmtesten in „Irrungen, Wirrungen“); war doch der geistreich charakterisierende und anschaulich erzählende, vor allem aber schrankenlos räsonierende Brief Fontanes persönlichstes Eigen, und die unschätzbare Sammlung seiner „Briefe an die Familie“ (Berlin 1904) schließt sich fast zu einem autobiographischen Roman, einem modernsten „Werther“ aus der Großstadt zusammen. — Auch der „edle Pole“ feiert hier — so spät noch! — seine letzte Verherrlichung. Noch macht sich der Charakter der Problemdichtung störend fühlbar; immer wieder wird diskutiert, ob der preußische Adel mit seinen Theorien von deutscher Treue und adeliger Ehre recht habe. Später — schon in „Schach v. Wuthenow“, vor allem aber in „Irrungen, Wirrungen“, „Stine“, „Unwiederbringlich“ — wird der Edelmann einfach vor das entscheidende Problem gestellt, und aus der Handlung selbst beantwortet sich die Frage. So können wir bei Fontane die Entwickelung von der Jungdeutschen Problemgeschichte zum modernen Experimentalroman deutlich verfolgen.

„Schach von Wuthenow“ ist das erste unter Fontanes Meisterstücken, und in der Kunst zarter und doch bestimmter Linienführung hat er es nur in „Stine“ übertroffen. Die Schilderung des Zeitcharakters war in dem ersten Roman zwar glänzend gelungen, aber sie stand (wie in den meisten historischen

Romanen aus Walter Scotts Schule) noch zu sehr als selbständige Leistung da, in die die Figuren mehr zufällig hineinspazieren; jetzt erwachsen typische Figuren und symptomatische Schicksale mit Notwendigkeit aus dieser Zeit und aus dem Wesen „einer Armee, die statt der Ehre nur noch den Dünkel, und statt der Seele nur noch ein Uhrwerk hat". Schach v. Wuthenow, ein Durchschnittskavalier und schöner Mann, wird durch sein Vergehen zu der Ehe mit der häßlichen Tochter einer schönen, von ihm eigentlich geliebten Mutter gezwungen; er fürchtet die Lächerlichkeit und erschießt sich. Wie nun aber den Mann, der von der Ehre ganz äußerliche Vorstellungen hat, kleine Momente zu diesem Verrat an seiner Geliebten, zu dieser mutlosen Flucht zwingen, das ist so fein ausgeführt wie in „Ellernklipp" das Nahen der Mordtat, wie in „L'Adultera" die seelische Vorbereitung des Ehebruchs.

„Graf Petöfy" (1883) und „Cécile" (1887) sind Romane der Mesalliance; aber mehr noch der psychologischen als der sozialen. Jung und alt, ehrenfest und bescholten verbinden sich und werden ins Unglück gezogen. — Unmittelbar schließt sich das Zwillingspaar der berühmtesten „modernen Romane" Fontanes an: „Irrungen, Wirrungen" (1887) und „Stine" (1890; älter als „Irrungen, Wirrungen", aber später erschienen, weil der Roman vor dem Erfolg seines Zwillingsbruders keinen Verleger finden konnte!). Hier handelt es sich um die Mißheirat im eigentlichen Sinne: um das „Verhältnis", das dort mit leiser Klage aufgegeben wird, hier zur Ehe führen soll. Fontane, der bis dahin zu den „alten Herren" gezählt worden war — er hatte ja Balladen gedichtet! — galt von „Irrungen, Wirrungen" an den Alten als ein Abtrünniger, den Neuen als ein Prophet. Sie hatten nicht unrecht; nur die Datierung war willkürlich. Die beiden Bücher zeigen freilich Fontanes Eigenart in reinster, reifster Ausprägung. Nirgends ist er so entschiedener Realist, enthält er sich so aller naturalistischen oder idealistischen Effekte, um nur einfach ein Stück Wirklichkeit zu geben. Nirgends vorher war seine Sprechtechnik zu solcher Vollkommenheit gediehen. Nirgends hat er so energisch Berliner Verhältnisse, Örtlichkeiten, Eigenheiten angepackt, obwohl die späteren „Poggenpuhls" und zum Teil auch „Frau Jenny Treibel" nahe kommen. Dennoch war dies alles in „Vor dem Sturm" und „Schach", in „Petöfy" und „Cécile" und vor allem auch in der kaum beachteten „L'Adultera" angekündigt. Aber inzwischen hatten Publikum und Kritik den echten Realismus beachten gelernt. Das mehr noch als die künstlerische Höhe gerade der beiden Bücher machte ihre Wirkung. Man brauchte einen Klassiker des modernen Realismus. Man hätte ihn längst haben können; nun aber war er nicht länger entbehrlich, und er wurde mit Jubel proklamiert. Mit einem gerechten Jubel, der nur gegen Fontanes andere Romane ungerecht war.

Das „Verhältnis“, die wilde Liebesehe, hat, vor allem in Frankreich, seine eigene Literaturgeschichte. Meisterwerke wie des Abbé Prévost „Geschichte der Manon Lescaut“, wie der Goncourt „Manette Salomon“ und Daudets „Sappho“ erzählen von der zerstörenden Macht einer sinnlichen Leidenschaft, deren Ausleben fortwährende Konflikte mit den bestehenden sozialen Mächten heraufbeschwört. Ganz anders faßt unser Meister das Problem. Der „Lärm in Gefühlen“ ist ihm nun einmal zuwider, und selbst in Prévosts wundervollem Buch dürfte ihm noch zu viel Geklirr von Degen, zu viel Aufwand in Gefühlsausbrüchen störend auffallen. Die leise Melancholie einer Annäherung, die nicht zu voller Befriedigung führen kann, die stille Tragik eines Abschiedes, den nicht äußere Gewalt erzwingt, sondern die stetige Macht der Verhältnisse — das ist es, was diese beiden herrlichen Erzählungen durchklingt. In „Irrungen, Wirrungen“ wird das Motiv ganz rein so gefaßt. Ein kräftiger, braver Offizier und ein hübsches, braves Mädchen lernen sich auf einer Landpartie kennen; unmerklich gleiten sie in ein Verhältnis, bei dem sich Herz zum Herzen findet und dessen Lösung tiefen Schmerz hervorruft. Aber beiden ist im Grunde von Anfang an klar, daß dies das Ende sein wird. Denn sie wissen, daß die Welt stärker ist als der einzelne und die vielen kleinen Momente mächtiger als der eine große. Sie wissen es, denn sie sind, wie ihr Dichter, entsagende Realisten. Sie schließen nur erst die Augen, um das Ende nicht zu nahe zu sehen. Dann kommt das Scheiden; still, ruhig: „Sie lehnte sich an ihn und sagte ruhig und herzlich: ‚Und das ist nun also das letztemal, daß ich deine Hand in meiner halte?‘“

Auch in dieser stillen Größe, in dieser Seelenkeuschheit, die allen „Lärm in Gefühlen“ vermeidet, liegt altgermanische Erhabenheit. So weiß unser altes Epos das Schwerste mit wenigen Worten anzudeuten. Auch Fontane, wie Keller, hat aus dem geheimen starken Quell der großen volkstümlichen Epik getrunken. Und in dem großen Gang der Handlung erkannte Ettlinger den Einfluß seiner Beschäftigung mit der alten Ballade auf Fontanes Romantechnik.

Wie in diesem Hauptpunkt, zeigt er auch in der Technik echte epische Art großen Stils. Was bei Jeremias Gotthelf die „Gänge über Land“, bei Gottfried Keller die Festversammlungen sind, das sind bei ihm die Landpartien: typische Höhepunkte der Handlung, mit einer gewissen homerischen Festlichkeit ausgestattet und meisterlich in den Dienst der Charakterentwickelung gestellt. Fontane wäre nicht der typische Berliner, wenn er nicht der Klassiker der Landpartie wäre. Sie ist ihm noch unentbehrlicher als der Reisebrief; und in „Irrungen, Wirrungen“ hat er in beiden sich selbst übertroffen. Die Landpartie wird bei ihm ein Losen der Götter um das Schicksal der Menschen;

der Reisebrief nimmt die Bedeutung des altepischen „Botenberichts“ an — beides nicht, indem er steife Würde hineinlegte, sondern im Gegenteil, indem er die ganze Fülle menschlicher Tragik und Lächerlichkeit in der anspruchslosesten Form uns vorführt. So spielen sich die wirklichen Tragödien und Lustspiele des Lebens ab — indem wir das empfinden, erhalten jene fast spielenden epischen Eigenheiten das volle Gewicht, das die typischen Züge der alten Volksepen in sich tragen.

Die still entsagende Unterordnung unter die Welt ist das Grundmotiv auch für das kleinere Gegenstück zu „Irrungen, Wirrungen“. „Stine“ (1890) ist die Geschichte eines armen, kranken, jungen Adeligen, der seine letzte Lebenshoffnung auf das lebens- und liebevolle Mädchen aus dem Volk gesetzt hat. Das gibt der Erzählung einen etwas pathologischen, dekadenten Beigeschmack. Das unausbleibliche Ende der meisten Fontanischen Helden, der Selbstmord, wirkt in der Atmosphäre der prächtigen Frau Pittelkow, einer der glänzendsten Figuren Fontanes, besonders unerwartet. Mindestens möchte man sagen, was der Dichter vom Ausgang der „Frau vom Meere“ Ibsens geurteilt hat: „Es geht. Aber es geht mir zu flink“. Auch Stine selbst ist ein wenig blaß geraten; ihre Schwester, Pauline Pittelkow, stellt sie allzu sehr in Schatten. Es gibt schlechterdings keine Figur in der Weltliteratur, in der die ungeheuer schwierige Aufgabe, eine „ordinäre Person“ sympathisch zu machen, mit solcher Sicherheit gelöst wäre — gelöst nicht durch das bequeme Hilfsmittel irgendeiner wohltätigen Handlung, sondern lediglich durch die Geradheit und innere Unverdorbenheit ihrer Reden. Die Eigenart von Fontanes Humor, diese Mischung von weltüberlegener Ironie mit gutmütiger Anerkennung, feiert hier ihre höchsten Triumphe. Frau Pittelkow, die selbst mit einem alten Grafen (letztem Abkömmling der Linie Petöfy) in Liaison lebt, warnt Stine vor der Verbindung mit dem armen Waldemar: „Ich puste was auf die Grafen, alt oder jung, das weißt du, hast es ja oft genug gesehen. Aber ich kann so lange pusten, wie ich will, ich puste sie doch nich weg, un den Unterschied auch nich.“ Die Weisheit und der Mutterwitz von der Gasse verstehen sich immer, und Fontane hat oft gesagt, was Frau Pittelkow noch sagt: „Die Schwächlichen sind immer so un richten mehr Schaden an als die Dollen.“

Mit „Irrungen, Wirrungen“ und „Stine“ hat die Hauptreihe der Erzählungen Fontanes ihren Gipfel, hat seine realistische Kunst ihren Höhepunkt erreicht. Fontane kennzeichnete diesen Moment auch äußerlich, indem er (1890) seine „Gesammelten Romane und Erzählungen“ erscheinen ließ. Doch folgten noch zwei weitere Adelsromane: „Unwiederbringlich“ und „Effi Briest“. Daß der eine auf dänischem Boden spielt, macht wenig Unterschied;

auch „Graf Petöfy“ hatte den österreichischen Edelmann statt des preußischen in den Mittelpunkt gestellt. Aber in beiden ist nicht mehr die Mißheirat das Motiv, wie in irgendwelcher Form in all den früheren, obwohl immerhin ein psychologisches Mißverhältnis der Gatten auch hier das treibende Rad ist. Dagegen bildet „Frau Jenny Treibel“ zu jener Reihe, die von „Vor dem Sturm“ zu „Stine“ reicht, eine Ergänzung, indem diesmal das Motiv der Mißheirat vom rein bürgerlichen Gesichtspunkt aus behandelt wird. Die Mesalliance wird dabei allemal als der Prüfstein für die Standesanschauungen überhaupt aufgefaßt: ist die Liebe stärker oder die Konvention? Die Liebe, antworteten die Idealisten früherer Perioden; die Konvention, antwortet mit wehmütigem Lächeln der moderne Realist.

Fontanes großer Bourgeois-Roman hat einen Vorläufer in „L'Adultera“ (1882). Es ist technisch die schwächste Leistung Fontanes, obwohl oder vielleicht auch weil er eine bekannte Berliner Skandalgeschichte aus der reichen Bourgeoisie in den Grundzügen getreulich nachgebildet hat. Der Mann, der sich später von allen Zutaten des romantischen Apparats so energisch befreit hat, arbeitet hier noch mit einem symbolischen Gemälde — dem der Ehebrecherin von Tintoretto —, mit bedeutungsvoll wiederkehrenden symbolischen Situationen, mit Parallelfällen; der Dichter, der nachher die wichtigsten Sätze so kunstvoll verbirgt, läßt jetzt noch mit dem symbolischen Schlußwort die Tür des Kapitels dröhnend ins Schloß fallen: „Unter dem halbaufgezogenen Rouleau hin zog eine milde Nachtluft ein. ‚Wie mild und weich‘, sagte Melanie. ‚Zu weich‘, entgegnete Rubehn. ‚Und wir werden uns auf kältere Luftströme gefaßt machen müssen.‘“ In der Charakterschilderung dagegen, vor allem des reichen Kaufmanns, dessen Taktlosigkeit sogar seine Herzensgüte unerträglich macht, hat Fontane jetzt schon wenig zu lernen; und die Gesprächstücke sind zwar noch etwas absichtlich in die Suppe hineingeschnitten, an sich aber ganz delikat. Die Begegnung von Mutter und Kind nach der Flucht, in „Effi Briest“ so rührend ausgeführt, ist hier bereits vorgebildet, aber mit viel geringerer Kunst. Und der unwahrscheinlich-versöhnliche Ausgang trennt diesen Roman von anderen Erzählungen Fontanes ab; man möchte fast glauben, eine gutmütige Sympathie mit seinen noch lebenden Modellen habe hier die strenge Hand des Künstlers beirrt.

Erst nach Jahren kehrte Fontane in dies Milieu zurück. Es geschieht in dem Roman „Frau Jenny Treibel, oder: Wo sich Herz zu Herzen find't“ (1892). Die Geschichte hat etwas zu viel von der Epigramm-Novelle, wie W. H. Riehl und Hans Hoffmann sie kultivieren, und ist doch wieder für diese Anlage zu schwer mit ernsten Herzensfragen belastet. Frau Jenny Treibel ist, wie solche aus dem Epigramm empfangenen Gestalten nur zu leicht, näher

an die Karikatur geraten, als Fontanes diskrete Kunst sonst erlaubt; und sie wie ihr Gatte mißbrauchen die Sprechkunst Fontanischer Figuren in langen Monologen, die technisch und psychologisch gleich bedenklich sind. Corinna, der Gegenpart der Frau Treibel, die ehrliche Realistin („Jugend ist gut. Aber, Kommerzienrätin ist auch gut und eigentlich noch besser"), verliert durch ein zu souveränes Ausstreuen großer Sätze an dem Reiz, der ihr doch anhaften soll, und ist zu ausschließlich „kluges Mädchen" — eine unerfreuliche Rolle. Die Sätze selbst sind freilich wieder prachtvoll. „Ja, das waren herrliche Worte, von denen ich übrigens bis heute geglaubt hatte, daß sie bei Trafalgar gesprochen seien. Aber warum nicht auch bei Abukir? Etwas Gutes kann immer zweimal gesagt werden."

„Unwiederbringlich" (1891) hat nicht den Beifall gefunden, der ein Jahr darauf „Frau Jenny Treibel" schier überreichlich zuteil ward, weil die Berliner sich über die Verspottung der Hamburgerin und das übrige Deutschland sich über die Ironisierung der Berliner freute. Auch mußte man sich an Fontanes hier einsetzende neue Manier erst gewöhnen, die die Handlung ganz hinter der Zeichnung breiter Zustandsbilder zurücktreten ließ. Aber das Buch gehört nicht nur zu den bezeichnendsten, sondern auch zu den allerbesten Werken Fontanes, und nicht bloß, weil es an geistreichen Maximen in seiner eigensten Art am reichsten ist. An Sicherheit der Charakterzeichnung, an Fülle origineller Gestalten, an schlicht und doch spannend vortragender Fabulierkunst lassen wenige Romane sich diesem vergleichen. Ein gutmütiger Landedelmann langweilt sich an der Seite seiner zu ernsten und frommen Frau und fällt in die Bande einer Kokette, der übrigens an Lebenswahrheit und Rundheit der Zeichnung unter ihresgleichen nur Goethes Philine zur Seite zu stellen ist. Nun aber besitzt er doch nicht zur Genüge „die Kunst des Leichtnehmens"; und so geht seine Ehe unwiederbringlich verloren, ohne daß ihm Liebesglück zum Ersatz erwüchse. — Sehr fein ist (wie in Goethes „Wahlverwandtschaften") in dem Ton der Gespräche selbst der wechselnde Barometerstand von Liebelei und Liebe angedeutet. Alle Nebenfiguren helfen durch ihre Reden die Stadien der Entwickelung vom leichten Gedankenspiel bis zum Ehebruch und bis zur Vereinsamung fühlbar machen: der Pastor Schleppegrell mit seinen ungenierten Anekdoten („ein Pastor kann alles erzählen") so gut wie die ganz köstliche Frau Hansen mit ihrer würdigen Tochter — zwei Gestalten, die allein schon Fontane den größten Humoristen beigesellen würden. Scheinbar wahllos schweift das Gespräch am Hof der alten dänischen Prinzessin über Politik und Weltgeschichte, Seeschlachten und den Krieg vor Troja hin und her, und doch behält es immer seine festen Brennpunkte, wie in einer Gesellschaft, die ein starkes, nicht ausgesprochenes gemeinsames Inter-

esse beherrscht, die Gedanken immer wieder dahin zurückkehren, wie weit man auch auszubiegen sucht. Selten ist Fontane in den Anspielungen, die seine Personen wagen, kühner gewesen als hier; und doch wirkt das (wie in „Irrungen, Wirrungen") absolut nicht frivol; es bringt nur ein realistisches Element mehr in die Atmosphäre.

Opfer der Halbheit schildert auch „Effi Briest" (1895), wieder eins der berühmtesten Werke Fontanes. Ein adeliger Beamter verliebt sich in einen hübschen Backfisch aus alter Adelsfamilie. Die Ehe ist so wenig „Mesalliance" wie möglich; alles ist höchlich einverstanden. Dennoch zerbricht die Ehe. Effi hat lebhaftes Temperament; Innstetten ist nicht ganz Streber, aber doch sehr von seiner Karriere erfüllt, nicht ganz Pedant, aber doch ziemlich stark „Erzieher", nicht ganz Formenmensch, aber doch stark davon abhängig. Die arme Effi hatte sich alles so „schön und poetisch" vorgestellt, aber — „die Wirklichkeit ist anders". Alles ginge doch, wäre wenigstens volle Liebe da. Aber Effi, liebenswürdig, heiter, etwas spielerig, ist wahrer Liebe nur ihren Eltern gegenüber fähig; und er liebt sie zwar wahrhaft, aber doch nicht so, daß nicht allerlei pädagogische und sonstige Berechnung ihre Beziehungen stören würde. In Fontanes liebem alten Swinemünde ist sie gar zu einsam; sie fällt einem beliebigen Kavalier mit rotblondem Sappeurbart zum Opfer. Aber sie fühlt sich kaum schuldig; im Grunde hat sie nur Angst vor der Entdeckung, und diese Angst wird, wie für ihr altes treues Mädchen Roswitha (die ausnahmsweise durchaus nicht sehr gescheit ist) die Erinnerung an das Eisen, mit dem ihr Vater sie erschlagen wollte, zuletzt fast ein angenehm reizender Lebensinhalt. Ein Zufall, den Fontane gar zu souverän behandelt, läßt nach Jahren ihren Gatten die Briefe des Liebhabers im Nähtisch entdecken. Und nun geht es ihm wie Holk (in „Unwiederbringlich"). Wäre er eine Natur von leidenschaftlichem Ehrgefühl, oder von starker Kraft der Selbständigkeit, so fände er so oder so Befriedigung. Er ist es nicht. Er duelliert sich, nicht aus Rachsucht, nicht einmal aus dem Gefühl der gekränkten Ehre, sondern aus instinktivem Gehorsam gegen den Ehrenkodex und aus Angst vor der Zukunft, in der er „bei jedem Zufallswörtchen schwitzen" könnte. Und so schießt er den armen Crampas nieder, dem der Dichter so mild verzeiht wie einst der Adultera: „Wenn ich ihn richtig beurteile, er lebt gern und ist zugleich gleichgültig gegen das Leben. Er nimmt alles mit und weiß doch, daß es nicht viel damit ist." Fast ist das Fontanes eigene Weltanschauung. So zerstört Innstetten nutzlos, zwecklos sein Glück, Effis Leben, die Existenz von Crampas' Familie. Und er ist doch wieder nicht groß genug, der schwer gestraften Gattin nach der Scheidung zu verzeihen; grausam und kalt erzieht er die Tochter zu völliger Entfremdung von der Mutter, und

doch wieder grausam nicht aus boshafter Berechnung, sondern aus pädagogischer Überlegung. Das meisterhaft geschilderte Wiedersehen zwischen Mutter und Tochter bringt es an den Tag. „So also sieht ein Wiedersehen aus!" ruft mit krampfhaftem Lachen die zum letztenmal enttäuschte Idealistin. Nun ist es ganz aus mit ihr. Die Eltern mögen der verlorenen Tochter in gebeugtem Stolz noch einmal das Haus öffnen und ihr einen schwachen Abglanz der frohen Jugendtage gewähren — ihr Herz ist gebrochen, und nichts bleibt ihr übrig, als noch mit jener Größe und Herzensgüte, die des Dichters mildes Herz den Gefallenen nie versagt, dem strengen Gatten seine Härte zu verzeihen. Aber auch er ist vernichtet: was liegt ihm jetzt noch an der Laufbahn ohne die schöne Frau, die er doch liebte und auf die er stolz war; und das Gefühl nagt an ihm: ein paar Jahre mehr, und alles wäre anders gekommen. Denn er ist keine Natur mit innerer Notwendigkeit.

Der Ehebruch aus Langeweile, das Duell — wie oft haben französische Romanschriftsteller das geschildert! und doch, wie neu und unverbraucht wirkt hier alles! Kein Geringerer als Alphonse Daudet hat (in „Rose et Ninette") die Begegnungen des Vaters mit den Töchtern der geschiedenen Frau gemalt — wie kalt und gemacht wirken sie neben Fontanes Meisterstück! Und diese Atmosphäre, die jede Person (wie das kränkliche Dienstmädchen der Pension die Luft der schlecht gelüfteten Zimmer) mit sich trägt: die der offiziellen Rechtgläubigkeit in all ihren Abstufungen von Pastor Niemeyers Milde bis zu dem harten Zelotismus Sidoniens von Grasenabb! Und die köstliche Exposition mit dem auf der Schaukel einherfliegenden Backfisch und seinen Gespielinnen! (Fontane liebt jetzt, wie Keller, die Zwillinge; auch in „Frau Jenny Treibel" kommen zwei solche Schwestern vor.) Und welche eigentümliche Lokalfarbe, etwas wie der Seegeruch unserer Nordküsten, liegt auf der verhängnisvollen Schlittenfahrt durch den Seesand!

„Die Poggenpuhls" (1896) sind mehr ein lockeres Gefüge anschaulicher Szenen aus dem Leben einer armen adeligen Offiziersfamilie als ein Roman, obwohl immerhin die beiden im Hintergrund winkenden und immer näher rückenden „Mesalliancen" eine gewisse Einheit in den Stoff bringen. Aber wie köstlich sind diese Szenen gemalt! — Noch entschiedener ist im „Stechlin" (1898) der eigentliche „Roman" nur die Rahmenfabel, die prächtige Charakterschilderungen und wundervolle Gesprächstücke zusammenhält. Der alte Stechlin selbst, den man mit Recht seinem Dichter verglichen hat, in seiner Originalität, Güte und sicheren Beobachtung — die Prinzessin im Forsthause — die Domina und ihre Damen —, es war ein würdiger Abschied von einer glorreichen Laufbahn. Aber gewisse Längen und Breiten zeigen doch die sinkende Kraft. Seine unvergleichliche Persönlichkeit und seine unerschöpf-

liche Menschenkenntnis gibt auch dies Abschiedswerk noch; ein Kunstwerk ist es nicht mehr. Gesprächspiele fast in der Art des romantischen und jungdeutschen Gesprächsromans, wenn auch mit ganz anderer Lebenswahrheit, sprengen die Form. Wie Gottfried Keller bei einer für sein Talent zu eng konzentrierenden Form, landete Fontane bei einer Art, die seiner Neigung zum Episodischen allzu viel Raum gab. Aber war es nicht wunderbar, daß das letzte Buch des Greises gerade an diesem Kunstfehler leidet: an zu großem Reichtum?

Auch die beiden Bände der Lebenserinnerungen („Meine Kinderjahre" 1893, „Von Zwanzig bis Dreißig" 1898) zerfallen mehr in Einzelbilder, als daß sie (wie etwa Goethes Autobiographie) die Kunstform des Romans anstrebten; zumal gilt das von dem zweiten Buch, während in dem ersten die Entwickelung des Jünglings eine gewisse Einheit schafft. Aber welche Lebensfülle steckt in diesen Erinnerungen! wieviel Menschen kennen wir denn überhaupt so genau wie die, die uns Fontane vorführt? Dabei macht er nie von der wohlfeilen Kunst Gebrauch, mit dem Recht des Lebenden die Toten zu mißhandeln; er behandelt sie eben als Mitlebende: viele mit Sympathie, einige mit Antipathie, niemanden mit eigentlicher Feindseligkeit. Er entschuldigt gern. Wenn er in der Schilderung des Gefechts bei Ütlingen (26. Juli 1866) eine glänzende Waffentat strategisch bedenklich findet, so setzt er hinzu:

> Aber kriegerische Aktionen dürfen nicht lediglich von diesem Gesichtspunkt aus beurteilt werden. Es kann unter Umständen Pflicht sein, das Kühnere zu tun bloß deshalb, weil es das Kühnere ist. . . . Was fortlebt in der Geschichte, was fortwirkt in den Herzen und zu immer neuen Ruhmestaten begeistert, das sind nicht die klugen Manöver, das sind die Taten voll Mannesmut, Auge in Auge mit dem Feind. Und daß es so ist, das ist die Rechtfertigung und der Ruhm der Sechsunddreißiger bei Ütlingen.

Und diese seine prächtige Persönlichkeit ist es doch zuletzt, die uns in Fontanes Werken erobert. Nicht die treue Nachzeichnung der Wirklichkeit, sondern der herzliche Anteil; nicht die objektive Wiedergabe, sondern die tapfere Parteinahme; nicht der Gehalt an dauernder Weltweisheit, sondern die individuelle Auffassung und Ausprägung — das macht diese Bücher uns so lieb, so unschätzbar. Immer ist er mit ganzer Seele dabei; immer ist er auf der richtigen Seite, lieber bei den „Tollen" als bei den „Schwachen", lieber bei den Sündern und Zöllnern als bei den Pharisäern. Denn er liebt den Menschen, den ganzen Menschen, nicht ein blasses Ideal; die Schwachen gehören dazu — er liebt sie mit. Und ebenso geht es uns mit ihm, dem Menschen, dem Künstler: er ist eine so prachtvolle Persönlichkeit, daß wir keinen Fehler seiner Werke missen möchten.

Fünfzehntes Kapitel: Wissenschaft und Kritik

In der Entwickelung der deutschen Literatur während des 19. Jahrhunderts hat die Religion eine so geringe Rolle gespielt, wie bei keinem andern Kulturvolk. Eine Reihe führender Geister war nicht bloß kirchenfeindlich, sondern positiv atheistisch gesinnt: so Gottfried Keller, Theodor Storm, Friedrich Hebbel, Paul Heyse; andere standen mindestens jeder offiziellen Religion und jedem Dogma mit unverhohlener Feindschaft gegenüber: so Theodor Fontane und Friedrich Spielhagen. Andere wie Gustav Freytag und Berthold Auerbach faßten ihre Angehörigkeit zu einem religiösen Bekenntnisse lediglich im Sinne der kulturellen Tradition, keineswegs der gläubigen Andacht. Religiöse Gemüter wie W. H. Riehl und C. F. Meyer ließen wenigstens in ihren Schriften ebenfalls das dogmatische Element zurücktreten; und das galt selbst von politisch-religiösen Parteidichtern wie Emanuel Geibel. Natürlich fehlten auch Dichter nicht, für die gerade das spezifische religiöse Bekenntnis die Seele ihrer Poesie war; aber sogar so entschiedene Talente wie Marie v. Nathusius oder Fr. W. Weber haben nicht in die eigentliche literarische Entwickelung eingegriffen. Was für frühere Perioden und andere Völker auch in literarischer Hinsicht die Religion bedeutet hatte, das bedeutete für die Deutschen dieses Zeitraums die Wissenschaft. Zumal nach dem Umsturz aller Autoritäten in der Revolution erschien sie allein noch als der feste Fels in der Brandung der Zeit; und ein Skeptiker wie Scheffel ward hierin kaum verstanden.

Man dürstete nach Erfolgen, nach einer Versöhnung mit dem Leben. Die Freude an der bunten Fülle der Wirklichkeit, die neben einem Ranke einst auch Dichter und Künstler gekannt hatten, besaß jetzt nur noch der Gelehrte. Die anderen wählten vorsichtig aus und bauten sich in der einsamen Waldmühle oder auf der Wiener Gasse, im Wohllaut oder in der Spekulation ihr Nest. Aber Hermann v. Helmholtz (1821—1894) aus Potsdam trat an alle Fragen mit der naiven Neugier Rankes heran: „Es war in Wahrheit die besondere Form meines Wissensdranges, der mich vorwärts trieb und mich bestimmte, alle brauchbare Zeit für wissenschaftliche Arbeit zu verwenden." Aber die Tonempfindungen interessierten doch den Forscher nicht so ausschließlich, daß er nicht leidenschaftlicher Musikfreund gewesen wäre; der Optiker mochte über Goethes Farbenlehre noch so ungünstig urteilen — er bewunderte den Dichter, wie sein Lehrer Johannes Müller es getan, zitierte ihn gern, schrieb aus vollkommenster Kenntnis über den Forscher Goethe. Seine wissenschaftlichen Abhandlungen (seit 1881) gaben einer Zeit, in der alle Dichter Spezialitäten pflegten, wieder den Anblick einer universellen, im höchsten Sinne humanen Natur. Rühriger als der vornehme Physiker mit

den prachtvoll kühlen Augen bemühte sich Emil du Bois-Reymond (1818—1896), den Mauthner hübsch „den Monumental-Journalisten" genannt hat, um den Beifall weiterer Kreise. Auch Politiker wie die Juristen Rudolf Gneist (1816—1894), Franz v. Holtzendorff (1829—1889) und Rudolf v. Ihering (1818—1892), der Mediziner Rudolf Virchow (1821—1904), der Statistiker Gustav Rümelin (1815—1889), ein grundgescheiter Schwabe, dazu die früher aufgezählten Historiker fast ausnahmslos wirkten nicht minder eifrig in populären Vorträgen und Abhandlungen. Niemals war der Bildungseifer Deutschlands größer. Die öffentlichen Vorträge in der Berliner Singakademie gewannen für die Hauptstadt eine Bedeutung, wie nur einst A. W. Schlegels und Humboldts Vorlesungen. Ähnliche Wichtigkeit gewannen die Münchener Museums-Vorträge (seit 1843) und die berühmten Jenaer Rosenvorlesungen (seit 1846). Da halfen denn auch andere Gelehrte mit, die trotz engerer Begrenzung ihres wissenschaftlichen Faches weitherziges Interesse und vielseitige Berührungen nicht verleugneten: der Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer und der Philosoph David Friedrich Strauß — während Kuno Fischer (1824—1907) durch die Virtuosität seines kunstvoll abgemessenen mündlichen Vortrags noch mehr als durch seine gleich sorgfältig abgezirkelten Schriften voll scharfer Pointen wirkte —, der Archäolog Ernst Curtius, den gerade in jenen Vorlesungen die spätere Kaiserin Augusta „entdeckt" und als Lehrer des zukünftigen Kaisers Friedrich ausgewählt hatte, der geistreiche Philolog Karl Lehrs (1802—1878: „Populäre Aufsätze", 2. Aufl. 1875) und sein auch als Musikhistoriker („W. A. Mozart" 1856—1859) und Goetheforscher tätiger Fachgenosse Otto Jahn (1813—1869: „Aus der Altertumswissenschaft" 1868), der Historiker der Philosophie Eduard Zeller (1814—1908) und andere. Der Geograph Oskar Peschel (1826—1875) und der um das Verständnis der „Naturvölker" verdiente Philosoph Theodor Waitz (1821—1864: „Anthropologie der Naturvölker" 1859 ff.) eroberten weite Kreise für die bisher streng fachgelehrte Geographie und Ethnologie, und der große Chemiker August Wilhelm Hofmann (1818—1892) wußte sogar, seit Liebig der erste, der „klösterlichen" Chemie populäre Seiten abzugewinnen. Allmählich lernte man dann die Kunst ernster und doch gemeinverständlicher Darstellung auch an großen Werken bewähren. Alfred Brehm (1829—1884) brach mit seinem unvergleichlichen „Tierleben" (1863—1869) die Bahn, die dann erst nach einem Jahrzehnt wieder mit gleichem Erfolg von andern Naturforschern beschritten wurde: von Ferdinand Cohn (1828—1898: „Die Pflanze" 1882), Anton Kerner v. Marilaun (1831—1898: „Pflanzenleben" 1887), Melchior Neumayr (1845—1890: „Erdgeschichte" 1886).

Auch Heinrich Noë (1835—1896) erhob sich auf seinem Sondergebiete weit über den Durchschnitt. Nach vielseitigem Studium, das ihn gerade auf seine künftige Arbeit gut vorbereitete — er trieb Naturwissenschaften und Linguistik —, ward er durch seine Reisen zu Reisebeschreibungen geführt und nahm bald die Führerschaft auf dem Sondergebiet der Reise- und Landesbeschreibung aus der gealterten Hand des trefflichen Meisters Ludwig Steub („Bayrisches Seebuch" 1865, „Österreichisches Seebuch" 1867, „Deutsches Alpenbuch" 1875—1888, „Deutsches Waldbuch" 1894). Dann starb diese Tradition ab, obwohl es an guten literarischen Landschaftsmalern aber auch heut nicht fehlt, unter denen besonders August Trinius (1851—1919) eine lebhafte Produktivität entfaltet hat („Thüringer Wanderbuch" 1886—1902, „Goethestätten" 1903). — In niemandem aber verkörperte sich diese belebte und lebende Kraft der Wissenschaft, ihre Wechselwirkung mit dem Leben, ihre erzieherische Macht schöner als in Friedrich Albert Lange (1828—1875) aus Wald bei Solingen, dem Turner und Politiker, Nationalökonomen und Interpreten Schillers, Psychologen und Historiker der Philosophie, dessen „Geschichte des Materialismus" (1866) und dessen „Arbeiterfrage" (1865) sowohl wegen ihrer lichtvollen, lebendigen Darstellung wie wegen der Liebenswürdigkeit der überall aus ihnen hervorleuchtenden Persönlichkeit des Autors zu den wirksamsten Büchern der Zeit gehörten. In solcher Schule erwuchsen dann wieder Meister wie Theodor Gomperz (1832—1912) aus Brünn, dessen klassisches Werk „Griechische Denker" (seit 1896) uns so glänzend über die innere Verwandtschaft alten und neuen Denkens belehrt, und Ernst Mach (1838—1917), der Philosoph der exakten Wissenschaften, dessen „Populärwissenschaftliche Vorlesungen" (1896) die typische Geschichte der menschlichen Erkenntnis so sachlich und zugleich mit so warmem Anteil erklärten wie nur einst Goethe in seinen „Meteoren des literarischen Himmels". Eine dritte Generation fand dann für den Geographen Franz Ratzel (1844—1904), den Theologen Adolf Harnack (geb. 1851), den Historiker Karl Lamprecht (1856—1915) das Publikum schon wohl vorbereitet, das jene älteren Meister erst hatten erziehen müssen. — Wir verdanken gerade dieser Zeit von 1850—1860 eine unschätzbare Bereicherung des Gesamtbesitzes an in bestem Sinne volkstümlichen Darstellungen aus den Wissenschaften; wir verdanken ihr eine neue Belebung der Beziehungen zwischen der Gesamtheit der Lehrenden und der Gesamtheit der Lernenden. Diese großen Gelehrten wollten keine Aristokraten des Studierzimmers sein; sie „mischten sich unter das Volk", sie hinterließen ausnahmslos populär gehaltene Arbeiten neben streng sachlichen, ja ein großer Arzt, Adolf Kußmaul (1822—1902), verschmähte es nicht, mit Eichrodt in übermütigen Reimspielen die parodistische

Kunst des „Hortus deliciarum“ mitzumachen, während sein berühmter Kollege Max v. Pettenkofer (1818—1901) sich wenigstens in „Chemischen Sonetten“ (1844—1845) versuchte und der hervorragende Chirurg Richard v. Volkmann (1830—1889) als Richard Leander Märchen und Lieder dichtete. Aber vor allem schenkten diese Männer der Poesie wieder Vorbilder der Tatkraft, des siegreichen Muts, wie sie auf keinem anderen Gebiet der Öffentlichkeit damals zu erblicken waren. Und sie gaben der weltflüchtigen Literatur wieder einen Hinweis auf den Zusammenhang mit dem Volk. Von hier aus erwuchs zuerst eine neue Kritik, die abgestorbene Richtungen abwehrte, neuen den Weg bahnen half; sie führte zu einer neuen, kritisch gerichteten, vielfach der jungdeutschen Schule verwandten Agitationsliteratur; und dies zeitigte schließlich auch, langsam, sehr langsam, die neue realistische Literatur der Gegenwart, die die uralte Verwandtschaft von Poesie und Wissenschaft verheißungsvoll erneut.

Und so beginnt jetzt, längst vorbereitet, langsam das goldene Zeitalter der literarischen Kritik. Lessing und Herder, Goethe und Schiller, vielleicht auch die Brüder Schlegel waren größere Kritiker, als diese Zeit besitzt; Müllner und Menzel, Heine und Gutzkow haben eine stärkere kritische Diktatur ausgeübt. Aber niemals sah Deutschland so viele starke Kritiker zusammen. Noch wirkten Menzel und Gutzkow, die Todfeinde, aber freilich war ihre Kraft gebrochen; Gubitz, Rötscher, F. Th. Vischer, Robert Prutz, Gustav Freytag, Julian Schmidt standen in hohem Ansehen. Nun aber trat eine ganze Phalanx neuer Kritiker auf. Die „Wiener Kritik“ und die „Berliner Kritik“ wurden auf neue Füße gestellt. Natürlich waren die Tendenzen nicht überall die gleichen. Neben feinsinnigen Vorfechtern der neuen Kräfte wie Kürnberger, neben unparteiischen Freunden alter und neuer Kunst wie Hillebrand fehlen nicht die laudatores temporis acti wie Hanslick, die Gegner neuer Talente wie Frenzel. Aber ein Streben, über Willkür und Persönlichkeiten fortzukommen, von einer höheren Warte das Land zu erschauen, und das Bedürfnis, die Kritik selbst in durchgebildeter Form zu geben, beherrscht alle. Der Fraktionsgeist der Romantiker und der Jungdeutschen, die persönlichen Gehässigkeiten der Müllner und Menzel finden auf der ganzen Linie von Vischer bis Speidel keinen Raum. Auch die doktrinäre Enge der Hegelianer Gubitz und Rötscher wird fast durchweg überwunden. Sehr gescheite Leute sind diese Kritiker alle; viele sind mehr. Wo die Dichter der Epoche gegen die Kritiker polemisieren, unterliegen sie nicht nur, sondern sie haben auch wirklich meist unrecht; wo Hamerling gegen Kürnbergers Wahrspruch für den „Fechter von Ravenna“ und gegen die „Sieben Legenden“ eintritt, wo Jordan sich selbst gegen seine Rezensenten verteidigt, da hat fast überall die Nachwelt im Sinne der Kritiker entschieden.

Der hervorragendste Kunstrichter dieses kritischen Zeitraumes war wohl unbedingt **Ferdinand Kürnberger** (1823—1879) aus Wien. Wenn einer, so war er zum Kritiker geboren. In der „gedrungenen Gestalt mit beinahe viereckigem Gesicht und stumpfer, etwas geröteter Nase, hoher, breiter Stirn und grauem unwirschen Auge" wohnte ein unbestechlicher Wahrheitssinn; hinter dem Poltern des unliebenswürdigen „Graunzers" und der Eitelkeit des mit der Gastfreundschaft seiner Freunde — besonders Wilhelm v. Kaulbachs — in Brentanoscher Ungeniertheit rechnenden ruhelosen Junggesellen war eine andächtige Verehrung der Kunst und der Wahrheit verborgen. Auf die beiden kam es ihm an: echte Kunst fordert er und subjektive Wahrheit. Deshalb ward die Auswahl seiner „Reflexionen und Kritiker", die er bezeichnenderweise „**Literarische Herzenssachen**" (1877) nannte, zu einer Fundgrube scharfsinniger Urteile und glänzender Analysen. 1872, als von Gottfried Keller fast nur die Eingeweihten zu reden wußten, erklärte er bereits den Dichter der „Leute von Seldwyla" für den ersten Novellisten der Welt; Perlen wie Claude Tilliers „Onkel Benjamin" oder gar den Briefwechsel Goethes mit Schiller, verborgene Talente wie Hermann Kurz, aufgehende Sonnen wie Turgenjew hat niemand liebevoller und feinsinniger gewürdigt als er. Auch zur Neubelebung der Dramen Grillparzers durch Laube gab er den Anstoß. Aber auch auf kleine Symptome wußte er zu achten; die kulturhistorische Bedeutung der Witzblätter und der „ernsthaften Witze" hat gerade er als der erste betont. Und wieder die Gesamtphysiognomie jener Tage ist wohl von keinem Zeitgenossen so hell beleuchtet worden wie von Kürnberger in dem meisterhaften Artikel über Wilhelm Jordan. Dies Talent, die hervortretenden Züge der Zeit zu erfassen, hob auch seine politischen Feuilletons weit über den Durchschnitt. Seine „**Siegelringe**" (1874) können sich ruhig neben Gustav Freytags „Politischen Aufsätzen" sehen lassen, ja an verhaltener Kraft, an ingrimmig gesammelter Schlagfertigkeit übertreffen sie sie. Sein Roman „**Der Amerikamüde**" (1855) ist wieder wesentlich kritischer Natur: das Idealbild amerikanischen Lebens, das zur Zeit der „Europamüden" so gern gezeichnet wurde, wird auf Grund eingehender Studien revidiert; und obwohl Kürnberger selbst nie jenseits des Meeres war, ist ihm ein Gesamtbild von großer Anschaulichkeit gelungen, wenngleich der Yankee mit zu schroffer Härte gezeichnet und der deutsche Idealist — der erst nachträglich Züge von Lenau erhielt — konventionell geblieben ist. Künstlerisch bedeutender als dies immerhin interessante und kulturhistorisch bedeutsame Buch sind Kürnbergers **Novellen**. Hier tritt das romantische Element in ihm stärker, und zwar in sehr liebenswürdiger Form hervor, nicht nur in der Lebensanschauung, sondern auch in der Neigung zu kunsttheoretischen Gesprächen;

doch ist der Ton, in dem Landolin (in der reizenden Erzählung „Heimlicher Reichtum") über Heyses „Arrabiata", Hamerlings „Ahasver", Halms berühmte Verse „Zwei Seelen und ein Gedanke" spricht, ganz anders der Persönlichkeit angepaßt als die literarischen Kritiken etwa in Tiecks Novellen.

Kürnberger ward der Stammvater der ruhmreichen Wiener Kritik, deren literarische Bedeutung groß, deren künstlerische Bedeutung kaum geringer ist. Fast gleichaltrig zwar sind mit ihm der berühmte Musikkritiker Eduard Hanslick (1825—1904) aus Prag, ein amüsanter Plauderer, allerdings voller Subjektivität, und gegen die „Zukunftsmusik" wie seine Kollegen Kürnberger und Spitzer bis zur Verblendung verbittert, Rudolf Valdek (eigentlich Rudolf Wagner 1822—1894), wohl der selbständigste und vielseitigste unter ihnen, ein Meister des Feilens und ein großer Leser, Übersetzer und Charakteristiker, Friedrich Uhl (1825—1906) aus Teschen in Schlesien. Dann folgen Ludwig Speidel (1830—1908) aus Ulm, ein feiner lyrisch-gestimmter Feuilletonist, der sich in Wien so ganz heimisch gemacht und dem literarischen Teil der „Neuen Freien Presse" den Stempel seiner feinen impressionistischen Kunstkennerschaft aufgeprägt hat, ohne freilich gegenüber den wechselnden Erscheinungen je die Sicherheit des Urteils zu beweisen, die Kürnberger eigen war. Daniel Spitzer (1835—1893) aus Wien, der in seinen berühmten „Wiener Spaziergängen" (seit 1865) einen etwas angestrengten, oft freilich mit Erfolg angestrengten Witz, eine vielseitige Belesenheit und eine heimliche lyrische Ader zu kunstvollen Mosaiken zusammenfügte, in seinen satirischen Novellen aber („Das Herrenrecht" 1877, „Verliebte Wagnerianer" 1878) die altösterreichische Laszivität ohne die altösterreichische Grazie erneute; Hugo Wittmann (geb. 1839, Speidels spezieller Landsmann), und nicht wenige Jüngere, von denen wenigstens der als Kritiker, Dramaturg und Dichter (Gesammelte Gedichte 1891) gleich selbständige, geistreiche Alfred v. Berger (1853—1912) hier genannt sei. Eins mindestens teilen sie alle: die Sorgfalt der Form, die ein Kunstwerk genügend respektiert, um ihm künstlerische Behandlung angedeihen zu lassen. Auch ein gewisser Grundbau von ästhetisch-moralischen Anschauungen ist ihnen allen — selbst dem scheinbar ganz ungebundenen Spitzer — gemein; erst die neue Schule Wiener Kritiker, die der geistreich-sprunghafte Hermann Bahr (geb. 1863) aus Linz eröffnete, hat sich unbedingt zum Prinzip des Subjektivismus und Impressionismus bekannt.

Wie Kürnberger, Spitzer, Kalbeck, Berger, Bahr in Wien, haben nach löblicher Sitte andere Kritiker sich auch im Produzieren geübt. Die unvergleichliche Gesamtleistung der neueren französischen Literarkritik ist nicht zum wenigsten dadurch ermöglicht worden, daß die Ste. Beuve, Anatole France,

Lemaître, Bourget ihre kritische Arbeit mit erzählender abwechseln ließen. Karl Frenzel (1827—1914) aus Berlin, der in mancher Hinsicht an die ältere Art französischer Kritik, an Laharpe und Nisard, erinnert, trifft hierin mit den neueren zusammen; und er selbst sah wohl die umfangreiche Bibliothek von Romanen und Novellen, die er geschaffen hat, als seine Hauptleistung an. Aber den stärksten Einfluß hat er doch als Lieblingskritiker des aufgeklärten, aber im Ästhetischen fortschrittscheuen Berliner Bürgertums ausgeübt („Berliner Dramaturgie", gesammelte Theaterkritiken, 1877), dessen Einsicht er so wenig überragte wie Speidel die des Burgtheaterpublikums.

Von Frenzel ging auch eine Schule aus. Erfreulich war sie gerade nicht. Lange nicht der Schlimmste war der, den man sich allmählich gewöhnt hat als Prügelknaben für die ganze Zeit und Richtung zu benutzen: Paul Lindau (1839—1919) aus Magdeburg. Von dem Pfarrhaus, in dem er geboren ist, merkt man dem frivol-gemütlichen „Gamin" freilich nichts an, desto mehr von dem fünfjährigen Pariser Aufenthalt, den er seinen literarischen und philosophischen Universitätsstudien folgen ließ. Als er nach Berlin (1871) übersiedelte, das nun mit einemmal auch die literarische Hauptstadt des Reiches werden sollte, da hatte der vielgewandte Begründer der „Gegenwart" (seit 1872) und der damals besten Konkurrentin der „Deutschen Rundschau": „Nord und Süd" (1878) doch in seine neue Glanzzeit mehr einzubringen, als bloß eine rasche Feder und eine ungenierte Frivolität. Er hatte an der Pariser Kritik neben manchen „Mätzchen" auch ihr Interesse für konkrete Dinge studiert, und seine „Dramaturgischen Blätter" (1875) und „Gesammelten Aufsätze" (1875) haben gerade dadurch eine dauernde Bedeutung gewonnen. Die Späße, mit denen der Lieblingsjournalist von Berlin Richard Wagner oder eine beliebige Eintagsfliege umtanzte, sind längst vergessen; die gescheiten Studien über Viktor Hugos Wortgebrauch und Daniel Spitzers Witztechnik aber, oder die ausgezeichneten Kritiken über Auerbachs „Waldfried" und Heyses „Kinder der Welt" können einer empirischen Poetik mehr brauchbare Materialien liefern als ein ganzer Haufen spekulativ ästhetischer Wälzer. — Gefährlich wirkte Lindau dagegen als Dichter. Die oberflächliche Mache seiner Schauspiele und Lustspiele („Maria und Magdalena" 1872, „Ein Erfolg" 1873, „Gräfin Lea" 1881, „Der Andere" 1893), die flache Geschicklichkeit seiner meist durch irgendeinen aktuellen Bezug gewürzten Romane und Novellen („Herr und Frau Bewer" 1882, „Der Zug nach dem Westen" 1886, „Arme Mädchen" 1887, „Spitzen" 1888) mundeten der jedem ernsteren Kunstgenuß entfremdeten und einer festen Tradition entbehrenden Genußwelt der jüngsten Großstadt nur zu gut. — Ungleich ernster als Kritiker wie als Autor und dabei feinfühliger als der hartknochige Frenzel, hat Fritz Mauthner

(geboren 1849) aus Horzitz bei Königgrätz es durch einen großen Treffer zur Berühmtheit gebracht: durch die parodistischen Studien „Nach berühmten Mustern" (1878, 1880), die in meisterhaften Karikaturen die Schwächen Auerbachs, Freytags, Scheffels, du Bois-Reymonds oder die Schwäche Hamerlings ans Licht stellen und sich fast zu einer kleinen ironischen Literaturgeschichte der Hauptberühmtheiten jener Tage zusammenfinden. Auch seine Erzählungen haben ihre Stärke in der Ironie: wie der „Arme Franischko" (1879) sich im Gefängnis in einem verzauberten Schloß wähnt, wie „Xanthippe" (1884) gegen Sokrates recht behält, das wird mit feiner Satire durchgeführt. In dem Versuch, den „Berliner Roman" zu schaffen („Quartett" 1886, „Die Fanfare" 1888, „Der Villenhof" 1890) ist er, wie Lindau, gescheitert, während die patriotische Erzählung aus „halbasiatischem" Gebiet („Der letzte Deutsche von Blatna" 1887) nicht nur um ihrer Tendenz willen zu loben ist. Seine Kritiken aber („Von Keller zu Zola" 1887) sind immer an beachtenswerten Einzelheiten reich; eine einheitliche Gesamtauffassung bleibt diesem hyperkritischen Geist versagt, so ernst er auch in philosophischen Studien („Beiträge zur Kritik der Sprache", 1901—1903, sein tief eindringendes, geistreiches Lebenswerk) oder in Gleichnisreden („Aus dem Märchenbuch der Wahrheit" 1896) danach ringt.

Außerhalb der beiden literarischen oder mindestens kritischen Mittelpunkte Wien und Berlin ward vorzugsweise die ältere, an ererbten ästhetischen Prinzipien festhaltende Kunstkritik gepflegt; so von Heinrich Bulthaupt (1849—1900) in Bremen, der sich insbesondere dem Naturalismus heftig entgegenstellte und in seiner vielbenutzten „Dramaturgie der Klassiker" (1881 f.) dem Empirismus von Freytags „Technik des Dramas" wieder theoretische Gesichtspunkte beimischte; auch er hat sich als Dichter, und zwar auf allen Gebieten versucht. Andere Kunstrichter verbanden die kritische mit der literarhistorischen Tätigkeit; so in Berlin Erich Schmidt (1853—1913), in Wien Jakob Minor (1855—1912); so Anton E. Schönbach (1848—1911: „Über Lesen und Bildung" 1877) in Graz, Ludwig Geiger (1848—1918), R. M. Werner (1854—1913) in Lemberg, August Sauer (geb. 1855) in Prag, Otto Harnack (1857—1914) in Stuttgart, und manche andere, unter denen als wissenschaftlicher Vertreter katholischer Anschauungen noch besonders Pater Expeditus Schmidt (geb. 1868) genannt werden muß.

Fast allgemein finden wir das Bestreben verbreitet, die Kritik selbst künstlerisch zu gestalten. Immer blieb doch aber die Rezension dabei noch im Dienst des Tages; mochte auch eine spätere Sammlung ihrer mehrere zu dauernder Bedeutung heben — die einzelne trug doch stets etwas von den Eigenheiten ihres Ursprungs an sich. Wollte man aber den kritischen Aufsatz von vorn-

herein zu dauernder literarischer Geltung erheben, so war dafür bei andern Nationen längst eine Form geschaffen, die nur für uns noch zu erobern war. Es war der Essay. Indem der Autor selbst erst den Versuch zu machen scheint, über irgendein interessantes Thema ins klare zu kommen, führt er zwanglos den Leser von einer Seite des Gegenstands zur andern, bis er ihn ihm möglichst vollständig gezeigt hat. Es ist vielmehr noch diese Vielseitigkeit oder Allseitigkeit der Betrachtung, als die freiere, leichtere Form, was den Essay kennzeichnet: denn letztere wird nur durch jene berechtigt. Eine Betrachtung, die in populärer Form einen einzelnen Gesichtspunkt durchführt, ist noch kein Essay; ein gründlich gelehrter Aufsatz, der nur in der Anordnung der Gesichtspunkte eine gewisse Freiheit und in ihrer Sammlung eine gewisse Vollständigkeit aufweist, kann es wohl sein. — Die Gattung stammt von den Griechen; Plutarch ist ihr erster Klassiker. Dann hat der unvergleichliche Montaigne (1533—1592) sie neu belebt; mehr aber als seine französischen Nachfolger haben die englischen Essayisten auf die Väter des deutschen Essays gewirkt. Von Macaulay (1800—1859) lernte vor allem auch der Mann, der in diesem Geburtsjahrzehnt des echten deutschen Essays als erster Meister auftrat, spät genug in seiner Bedeutung gewürdigt: Otto Gildemeister (1823—1902) aus Bremen, der vortreffliche Übersetzer Byrons, Ariosts, Dantes, dessen „Essays“ (1896) eine wahre Schatzkammer feingeschliffener, gedankenreicher, nie an der Oberfläche haftender und nie bis zur Atemnot untertauchender Aufsätze sind.

Früh ward dagegen Herman Grimm (1828—1901) aus Kassel berühmt, Wilhelm Grimms Sohn, Achim v. Arnims und der Bettina Schwiegersohn. Er ist der geborene Essayist, und auch seine feinsinnigen, zart abgetönten Novellen (zuerst 1856) haben etwas von dem reizvollen Umherirren dieser Gattung, die sich nicht gern mit drückenden Notwendigkeiten beschwert, und in der selbst das Tragische gern durch den leichten Schein einer gewissen Willkür in das Bereich des ästhetischen Spiels, der freien Übung geistiger Kräfte gerückt wird. Sein großer Roman „Unüberwindliche Mächte“ (1867) gibt geistreiche Bilder aus dem Leben der Aristokratie und der amerikanischen Neukultur, führt interessante Charaktere in interessante Situationen, in das Haus des gefeierten, Herman Grimm besonders werten Populärphilosophen und Essayisten Emerson (1803—1882), auf die Schlachtfelder von 1866 — und hinterläßt schließlich doch den Eindruck einer modernen Erneuerung des mittelalterlichen Ritterromans. „Sie schlagen sich, genießen das Dasein planlos, sind schön und stark und suchen Abenteuer.“ Die großen biographischen Werke, das Leben Michelangelos (zuerst 1860) und Raffaels (1872) und vor allem die Vorlesungen über Goethe (zuerst 1876) sind in der Kunst des Einfühlens und Nach-

fühlens, in der objektiven Reproduktion historischer Momente, in der Verlängerung unsterblichen Lebens auf die Gegenwart den Werken Justis und Hayms schwerlich gleichzustellen; aber sie überragen sie an ästhetischem Reiz. Gerade das Essayartige in ihnen wirkt so unvergleichlich, so lebensvoll: überall fühlt man eine geistreiche Persönlichkeit, die im Vollbesitz ihrer Kräfte, großer Belesenheit, virtuoser Gabe des Einfalls, fesselnder Diktion die Dinge umschreitet; überall reizt er zum Widerspruch, aber vor allem deshalb, weil man so gern seine Antwort hören möchte. Ganz und gar ein Erbe der Romantik, ist er voll von dem Glauben an die Souveränität des Genies; der Historiker ist ihm auch nur ein Märchenerzähler, und der Märchenerzähler wird ihm zum Historiker. Denn wahrhafte Existenz hat für ihn eigentlich nur der Geist, der die Dinge beschaut — sie selbst sind zufällige Anlässe für ihn, sich zu äußern. So kam er allmählich in einen förmlichen Haß gegen alle „Methode" hinein, freute sich paradoxer Zusammenstellungen mehr, weil sie seine Verachtung der „sogenannten Geschichtschreibung" zeigten, als weil es besonders passend gewesen wäre, wenn man Goethe mit Cicero vergleicht oder Johanna Ambrosius in einem Atem mit Homer nennt; und mit einem gewissen Trotz ergab er sich zuletzt („Homer" 1890, 1895) einer seltsamen Inspirationsphilologie, die den einen unteilbaren Dichter bald anerkennt und bald auch nicht. Aber damals war gegenüber den rohen Triumphen eines geistlosen Materialismus, der den Geist leugnete, weil er ihn nicht kannte, ein trotziges Bestehen auf dem Recht der Kunst heilsam. Und darüber hinaus wirkte der stete Hinweis auf Goethe, von dem jene Zeit lieber nichts wissen wollte, der ihr mindestens in der übrigens wohlwollenden und verdienstlichen, aber doch immerhin verkleinernden Wiedergabe durch den Engländer Lewes (1855, deutsch von Frese 1857) genügte. Neben Heyse und Spielhagen, Karl Hillebrand und Rudolf Hildebrand hat Herman Grimm am meisten dafür getan, Goethe wieder „in den Dienst unserer Zeit" zu stellen; Wilhelm Scherer und die neuere Goethephilologie, die viel verleumdete treue Dienerin der deutschen Nation, hätten ohne diesen Propheten ihre tapfere Arbeit, Namen in Anschauung, Tradition in lebendige Kenntnis umzuwandeln, vielleicht noch kaum gewagt, sicher aber nicht mit solchem Erfolg unternommen.

Wenn nun aber diese Natur, der es Bedürfnis ist, unaufhörlich die Versatilität des Geistes zu erproben, irgendwelches dankbare Einzelproblem ergriff und in klassischer Form, wenn auch zuweilen nicht ohne einige Affektion des Stils, seine „Essays" (zuerst 1859) schuf, dann gelangen allerdings monologische Plauderstündchen von unvergleichlichem Reiz. Ein feiner Liebhaber schreitet in seiner Galerie umher, erzählt uns ebenso gern, auf welchen Fahrten er dies oder jenes Bild erlangte, wie er von dem Bilde selbst spricht, gibt

sich ungezwungen nicht nur in der momentanen Stimmung, sondern auch in deren plötzlichem Wechsel, und behält bei aller vornehmen Gastfreundschaft das Gefühl, daß er dem Leser eine Gefälligkeit erweise und eigentlich ihm noch viel mehr und Besseres zu zeigen habe.

Fast genau gleichaltrig stehen neben diesem Virtuosen der Subjektivität zwei andere Essayisten: Karl Hillebrand, der objektivste unter unseren Meistern dieser Gattung, und Friedrich Spielhagen, der seine leidenschaftliche Subjektivität in Objektivität umzuformen sich immer vergeblich bemüht. Was dagegen von den kürzeren Monographien der Historiker (besonders Treitschkes „Historische und politische Aufsätze", zuerst 1865, Bd. IV 1897; ferner von Theodor v. Bernhardi, Heinrich v. Sybel, Hermann Baumgarten, Alfred Dove, Hans Delbrück, Erich Marcks u. a.) und Literarhistoriker (besonders Wilhelm Scherer: „Vorträge und Aufsätze" 1874; ferner Victor Hehn, Rudolf Hildebrand, Michael Bernays, Erich Schmidt, August Sauer u. a.) „Essay" genannt zu werden pflegt, das gehört vielmehr jener Gattung der (mehr oder minder) volkstümlichen wissenschaftlichen Darstellung an, deren Hauptvertreter wie Helmholtz, du Bois-Reymond, Rümelin, Zeller wir schon aufzählten: die schwankende Grenzlinie zwischen Plaudern und Dozieren, zwischen „Causerie" und Vortrag verschwindet hier fast stets, und wir haben es mit methodisch angelegten, nicht nach künstlerischen Gesichtspunkten geordneten Arbeiten zu tun.

Karl Hillebrand (1829—1884) ist eins der größten Sprachtalente unter unsern neueren Prosaikern. Der Sohn eines Gießener Literarhistorikers, ward er wegen seiner Teilnahme am badischen Aufstand eingekerkert, aber durch seine Schwester Marie, später die originellste Pädagogin und Schulvorsteherin Deutschlands, befreit. Er floh nach Frankreich und ward (1863) Professor der fremden Literaturen an der kleinen Provinzialuniversität Douai. Dort blieb er, als eifriger Mitarbeiter an der „Revue des deux mondes" in französischer Sprache, als Korrespondent englischer Zeitungen in deren Sprache vortreffliche Aufsätze schreibend, bis der Krieg ausbrach. Er bekannte sich unverzüglich zu seinem Vaterlande, nahm seine Entlassung und lebte seitdem in Florenz als Mittelpunkt jener glänzenden deutschen Kolonie, der der Bildhauer Adolf Hildebrand, der Maler Arnold Böcklin, die Dichterin Isolde Kurz angehörten. Seine deutsche Schriftstellerei begann er eigentlich erst damals, ein Vierziger, ganz in die Geheimnisse der Essaytechnik eingeweiht, als Kritiker hervorragend (er war der erste, der Lagarde und Nietzsche in ihrer Bedeutung gewürdigt hat), als Leser ganz unvergleichlich. Er ist der ideale Repräsentant des feinsten Kunstgenusses; was Konrad Fiedler (1841—1895) in seinen „Schriften über Kunst" (1896—1914)

lehrte, hat er gelebt: den verständnisvollsten Genuß, die freie und doch selbständig sich beschränkende Hingabe, die Ergänzung des Künstlers durch den Kunstfreund, des Kunstwerks durch den Genuß der Betrachtung. Man erschrickt förmlich, wenn man liest, was er einem jungen Freund als selbstverständliche Basis humanistischer Belesenheit alles auferlegt; und doch meint er, auf das Gelesenhaben komme es nicht an, das ergebe nur Halbbildung — auf „das Befreundetwerden, das Eindringen, Liebgewinnen eines Schriftstellers" komme es an. Man solle nur jede Woche einen Band lesen, aber sorgfältig — und nur gute Bücher. „Nun bitte ich Sie, gibt's denn viel mehr als fünfzig gute Bücher in der Welt? (ich nehme immer wissenschaftliche, historische, biographische usw. aus)." Er freilich hatte alles Gute gelesen; neben Jakob Burckhardt und Michael Bernays war er wohl der einzige, der alles wirklich *kannte*, was zur Weltliteratur gehörte, nicht nur das Älteste, auch das Neueste. Dabei war Hillebrand keineswegs ein Indifferentist, dem es etwa nur auf die Berühmtheit angekommen wäre. Er hatte einen sehr bestimmten Geschmack, stellte den alten Roman der Fielding und Goldsmith turmhoch über den neuen der Elliot und Zola, und Shakespeare über Goethe, obwohl er auch diesen noch sehr verehrte. Wie Herman Grimm vertritt er den Heroenkultus bis zum Leugnen der historischen Vorbedingungen seiner Helden; und den Protest gegen die Übertreibungen des historischen Sinnes, der zuletzt alles verzeihen wollte, damit man glaube, er habe alles verstanden — diesen Protest, den Nietzsche so kräftig aufnahm, hat er in den köstlichen „*Zwölf Briefen eines ästhetischen Ketzers*" (1873) zuerst in weitere Kreise getragen.

Der Essay hat eigentlich immer eine antihistorische, weil antimethodische Tendenz; so hat auch Hillebrand eine Vorliebe für die „Unzünftigen", für Rahel und Fürst Pückler und die Gräfin Hahn, für Schopenhauer und Lagarde und Nietzsche, für alles, was aus patriotischem und humanem Temperament heraus sich über die bisherigen Grenzen hinaussetzt. Aber — sie müssen Talent haben. Der bloße Dilettant fällt bei ihm arg ab, stärker noch der Doktrinär. Hillebrand, der außer seinen meisterhaften *Essays* („Zeiten, Völker und Menschen", seit 1874) auch eine streng wissenschaftliche „Geschichte Frankreichs von der Thronbesteigung Ludwig Philipps" (1877—1879) geschrieben hat, hielt immer daran fest, die Geschichtschreibung sei Kunst, nicht Wissenschaft: so fundamental erschien ihm die Bedeutung der Darstellungsform. Dennoch hätte er sich zu Herman Grimms Auffassung, alle Wissenschaft sei nichtig neben der Kunst, alle Forschung neben der genialen Inspiration, schwerlich bekannt: dazu war der gut rationalistisch angehauchte Schüler der Engländer und Franzosen zu nüchtern.

Unsere großen Essayisten haben bei entschiedener Parteinahme in allen wichtigen Tagesfragen der eigentlichen Agitation immer ferner gestanden. Die neue Agitationsliteratur bereitete sich damals erst vor. Der größte Agitator Deutschlands, Ferdinand Lassalle (1825—1864), und sein beredter national-konservativer Gegenpart Paul de Lagarde (1827—1891: „Deutsche Schriften" 1886) lebten noch in wissenschaftlichen Studien. Aber wie sehr das Bedürfnis nach neuer agitatorischer Gesellschaftskritik, nach einem Anknüpfen an die Fäden des Jungen Deutschland und der Revolutionäre sich regte, dafür zeugt eine merkwürdige, noch kaum genügend gewürdigte Tatsache. Ein Literat von mäßiger Begabung, der vom Theologen Bildhauer und vom Bildhauer (wie Gerhart Hauptmann!) Dramatiker geworden war, Emil Brachvogel (1824—1878) aus Breslau, errang plötzlich mit seinem Trauerspiel „Narciß" (1857, aufgeführt zuerst Frühjahr 1856) einen phänomenalen Erfolg, wie er etwa bis zu Sudermanns „Ehre" nicht wieder erlebt wurde; Lassalle selbst fühlte sich wohl dadurch mit zu seinem Tendenzdrama „Franz von Sickingen" (1859) angeregt. Die dramatische und poetische Wertlosigkeit des Effektstücks haben auch mildere Kenner als Otto Ludwig vernichtend aufgewiesen. Woher dieser durchschlagende, noch heute nach vierzig Jahren und lange nach dem Tode des berühmten „Narciß" Dessoir nicht ganz verklungene Erfolg? Er lag ganz in der Figur des Helden. Aus jenem „Neffen Rameaus", der in Diderots, von Goethe auf Schillers Vorschlag übersetztem Dialog die Führung hat, aus diesem „Repräsentanten aller Schmeichler und Abhänglinge" machte Brachvogel einen ganz anderen Typus, aber wieder einen „ein ganzes Geschlecht darstellenden Menschen". Mochte Narciß Rameau noch so unwahr gezeichnet sein, mochte er die Pagode noch so theatralisch herabstoßen und die Pompadour mit noch so hohler Rhetorik verdammen — das Publikum erkannte in ihm seine Generation leibhaftig. Das war die noch ohnmächtige, aber zur Agitation sich entwickelnde Kritik, die mit Musik und Literatur anfängt und mit dem Staat noch lange nicht endet; das war die Enttäuschung einer Zeit, die über verlorenen Idealen sich selbst verloren hat; das war die Wut der Schwachen und Wehrlosen gegen all die Pagoden auf hohen Postamenten. Als wäre er ein Nathan, ein Posa, so ward Narciß beklatscht; man erlebte den Übergang von dem kritischen Räsonnement zur Tat auf der Bühne mit. So ward ein schlechtes Drama ein bedeutsames Symptom, ein Vorbote für die Tätigkeit der Dühring, der Haeckel, der Treitschke: der mächtigen Agitatoren, die auf die Kritiker, die Satiriker, die Betrachter und Essayisten folgten.

Ohne die Strömung, die sich in dem Erfolg des „Narciß" mit so überraschender und nachhaltiger Stärke offenbarte, ist der Mann nicht zu verstehen, der

diesen Übergang verkörpert, der agitatorische Essayist, der agitatorische Romanschriftsteller, der Agitator in hundert Verkleidungen: Friedrich Spielhagen.

Friedrich Spielhagen (1829—1911) aus Magdeburg ist am Strand der Ostsee, in Stralsund, herangewachsen, und Meer und Küste bilden für ihn immer den liebsten Boden der Erzählung. Der junge Lehrer, der immer ein Liebhaber gelehrter Zitate blieb, betrat mit „Clara Vere" (1857) und „Auf der Düne" (1858) erfolgreich den Weg des Schriftstellers, um mit den „Problematischen Naturen" (1860) auf einen Schlag eine herrschende Stellung zu erobern. Er hat sie ein Vierteljahrhundert lang behauptet. Dann entdeckte man an seinen großen Romanen („In Reih und Glied" 1866, „Hammer und Amboß" 1869, „Sturmflut" 1876) die Schwächen der jungdeutschen Technik: die phantastische Romanhaftigkeit, die politisch-soziale Einseitigkeit, den Mangel an Phantasie. In seiner Kunsttheorie („Beiträge aus Theorie und Technik des Romans" 1883, 1897) eifriger Anwalt der Objektivität, ist er als Romanschriftsteller wie als Kritiker (trotz gerechteren Eingehens auf das Streben der Jüngeren) immer Agitator geblieben.

Und von hier aus finden wir auch am besten die Anerkennung seiner großen Verdienste. Der Kritiker, der Agitator Spielhagen steht höher als all seine Romane und Novellen. Ein tapferer, nie ermüdender Kämpfer, der nie von seiner Überzeugung abwich und keinem Zeitgeschmack schmeichelte; eine feste, ehrliche, männliche Natur; ein rücksichtsloser Bekenner — wir haben keinen Überfluß an solchen Persönlichkeiten, aber immer haben sie zu den Lieblingen der Nation gehört: Luther, Lessing, Uhland.

Neben diesen Kämpfern für neue Tendenzen sehen wir Verteidiger alter Ideale in den Schranken, produktive Kritiker wie Spielhagen, aber in ihren Anschauungen Frenzel oder noch älteren benachbart: romantische Zeitkritiker wie den durchaus religiösen Heinrich Steinhausen (1836—1917: „Irmela" 1880, „Markus Zeisleins großer Tag" 1883), den mehr politisch gestimmten August Niemann (1839—1919: „Bakchen und Thyrsosträger" 1882), und, geistreicher und origineller als beide, Hermann Oeser (1849—1912: „Des Herrn Archemoros Gedanken" 1891).

Und neben diesen kampffreudigen stehen, mit gleicher Gesinnung, wieder elegische Naturen, auf die ihre in stillem Kampf erworbene Überzeugung nicht anfeuernd wirkt, sondern beruhigend; denen sie nicht Waffen geben soll, sondern Stimmung verleihen. Etwas Philosophisches haftet ihnen allen an, und etwas Melancholisches. Und eine stille Sehnsucht erfüllt sie, die doch vielleicht, ihnen unbewußt, ebendahin weist, wohin das laute Rufen der großen Werber geht.

Altheimische schwäbische Einwirkungen auf Wilhelm Hertz (1835—1902) aus Stuttgart haben die Originalität seiner Natur und seines Temperaments nicht zerstören können. Indem er sich in die Geheimnisse der Sagenforschung oder der Motivgeschichte mittelalterlicher Dichtung versenkte, ward der gelehrte Poet zum großen Übersetzer unserer Neuzeit, und „Hugdietrichs Brautfahrt“ (1863), „Tristan“ (1877), „Parcival“ (1898) oder die Erzählungen altfranzösischer Trouveres („Spielmannsbuch“ 1886) entstanden neu, als wäre ihnen ein ununterbrochenes Weiterleben gegönnt worden. So steht diesem so sinnigen wie innerlich glühenden Poeten (Gedichte, zuerst 1859) der reizvolle Gedanke des Gestaltenwechsels überall im Vordergrund, denn er fühlt sich, wie Mörike, mehr als Mörike, als Griechen. — Und dieses Spiel wird zum mystischen Glauben bei seinem Landsmann Christian Wagner (1835—1918), dem Bauer und Dichter aus Warmbronn in Schwaben. Auch er ist ein Reflexionslyriker, auch er voll elegischer Stimmung, auch er, wie sein Landsmann Hertz, ein Feind der offiziellen Kirche.

Kannst du wissen, ob von deinem Hauche
Nicht Atome sind am Rosenstrauche?
Ob die Wonnen, die dahin gezogen,
Nicht als Röslein wieder angeflogen?
Ob dein einstig Kindesatemholen
Dich nicht grüßt im Duft der Nachtviolen?

Es ist etwas vom Geist des schwäbischen Mystizismus in der Gläubigkeit dieses Neuerers; und die phantastische Ausmalung der goldenen Zukunft verleugnet diesen Erdgeruch so wenig wie gewisse Geschmacklosigkeiten des Ausdrucks. Eine merkwürdige und sympathische Erscheinung — in der Zeit der Überkultur wirklich ein Dichter aus dem Volke, dem beim Ackern und Pflügen seine Dichtung aufstieg, nicht, wie der allzuviel gefeierten Johanna Ambrosius, beim Lesen der „Gartenlaube“!

Auch Arthur Fitger (1840—1909, aus Delmenhorst) ist ein Reflexionslyriker, der etwa in seinen „Winternächten“ den anthropomorphischen Charakter aller Religion betont und in seinen ebenfalls stark lyrisch gefärbten, doch theatralischer Effekte nicht entbehrenden Dramen gegen die offizielle Kirche („Die Hexe“ 1876) und das Fürstentum („Von Gottes Gnaden“ 1883) polemisiert, freilich auch in leichten Tönen zu singen weiß („Fahrendes Volk“ 1875). Phantasiereicher sucht Max Haushofer (1840—1907, aus München) in lyrisch bewegten Lehrdichtungen („Die Verbannten“ 1890) den Dauer im Wechsel und die ewige Sehnsucht aller Kreatur („Der ewige Jude“ 1886) zu tönendem Ausdruck zu bringen.

Ein Mann des patriotischen Kampfes ist auch der treffliche, zu früh ge-

storbene Karl Stieler (1842—1885). Aus einer Malerfamilie — sein Vater hatte noch Goethe und Beethoven porträtieren dürfen — ist er in München geboren. Ein echter Altbayer, Franz v. Kobell, ward der Lehrer seiner Dialektpoesie („Bergbleameln" 1865). Stieler macht den Krieg von 1866 mit; als der große Krieg ausbricht, findet er einen glühenden Patrioten, der von da an auch politisch für das neue Reich gewirkt hat. Dann begründete er durch eine glückliche Ehe jenes schöne Familienleben, als dessen herrlichstes Denkmal das innig-reine „Winteridyll" (1885) fortdauert. Seine neuen Dialektdichtungen („Weil's mi freut" 1876, „Habt's a Schneid!" 1877, „Um Sunnawend'" 1878) sind dichterisch den älteren weit überlegen. Es folgten dann auch hochdeutsche Gedichte („Hochlandslieder" 1879, 1881, „Wanderzeit" 1882), aber in den späteren Dialektdichtungen mit ihrem kräftigen Humor und in dem „Winteridyll" liegt seine Bedeutung.

Ein starkes Heimatsgefühl klingt auch aus den formvollendeten Dichtungen der Gräfin Wilhelmine Wickenburg-Almasy (1845—1890). Die sonst gern ihre altösterreichische Erzählerlust in zeitliche und räumliche Ferne führte, hat doch auch mit ihrem „Mahnruf an die Deutschen in Österreich" (1886) feurig in den großen Kampf des Tages eingegriffen. Und aus Österreich sollten auch die Hauptvertreter der neuen, tapfer kämpfenden und resolut erziehenden Dichtung kommen: neben Marie v. Ebner-Eschenbach Rosegger und Anzengruber. Die Zeit, da Grillparzer, Raimund, Bauernfeld vor der „Aktualität" flohen wie vor einem bösen Feind, oder ihr doch nur vermummt zu begegnen wagten, war vorbei!

Sechzehntes Kapitel: Ästhetische Erziehung

In Marie v. Ebner und Paul Heyse wendet sich die idealistische Kritik der Hillebrand und Herman Grimm zu positiver Kunstschöpfung. Die Kritiker suchten an gegebenen Beispielen, diese Dichter aber an Gestalten, die sie nur mit der Phantasie erschauten, ihre Lehre darzustellen. Auf diese Weise erhielt der Roman der Frau v. Ebner etwas Wissenschaftliches, wie der Essay Grimms etwas künstlerisch Gestaltendes besessen hatte.

Marie von Ebner-Eschenbach (geb. als Gräfin Dubsky zu Zdislawitz in Mähren; 1830—1916) ist trotz der Hoffnungen, die ein Gutachten Grillparzers der Siebzehnjährigen erwecken durften, erst spät zur Anerkennung gelangt. So mancher unbedeutende Altersgenosse war schon berühmt — Marie v. Ebner war noch so unbekannt wie Theodor Fontane. Endlich brach ein Buch ihr die Bahn, das sie in ihrer ganzen Eigenart zeigte: eine Künstlernovelle mit pädagogischer Tendenz und satirischer Färbung „Ein Spätgeborener" (1875). Es ist ihr eigentlicher Erstling: noch grell, zu laut in den Farben, zu absichtlich; aber doch schon der rechte Ahne jener literarischen Satiren, in denen Moritz Necker mit Recht den eigentlichen Mittelpunkt ihrer ganzen Produktion erkannte.

Marie v. Ebner ist vor allem Erzieherin. Erziehungsromane sind nicht bloß Hauptwerke wie „Bozena" (1876), „Das Gemeindekind" (1887), „Das Schädliche" (1894), „Rittmeister Brand" (1896), sondern eigentlich kann man all ihre Erzählungen hierher stellen. Tritt doch nicht selten, wie in den „Zwei Komtessen" (1885), auch etwa in „Lotti, die Uhrmacherin" (1880), die lehrhafte Kontrastierung der belohnten Tugend mit der bestraften Untugend störend deutlich hervor; während freilich in der Meisternovelle „Oversberg" (1883), dieser Perle feinster Erzählungskunst, das Unmögliche möglich gemacht ist: einen ganz vollkommenen „Mustermenschen" liebenswürdig, sympathisch und sogar interessant erscheinen zu lassen. Es ist kein Zufall, daß die Aristokratin Lehrer, Erzieher, Gouvernanten mit noch größerer Vorliebe schildert als glänzende Reiter und wetterharte Förster. Dennoch ist die Tendenz ihrer Schriften eine viel höhere als die gewöhnliche von Büchern mit pädagogischer Absicht. Die Verkümmerung der Menschenseele durch alltägliches Schicksal drückt auf ihr nach der Schönheit eines freien Menschenbildes begierig dürstendes Gemüt. Wie für Wilbrandt ist die wirklich schöne Seele für sie das höchste Ziel der Schöpfung. Es zuckt ihr in den Fingern, diese Gestalt zu erschaffen, sie frei zu machen von dem Alltäglichen. Und darin eben liegt das durchaus Künstlerische ihrer pädagogischen Richtung. So entstehen ihre Erzählungen: lauter Versuche, aus dem geliebten Menschenbild das Schöne hervorzuholen

„Die Kinderlose hat die meisten Kinder.“ Es ist bezeichnend, daß Frau v. Ebner es liebt, die Geschichte ihrer Helden und Heldinnen mit der Kindheit beginnen zu lassen; und eine größere Meisterin der Kinderpsychologie gibt es wohl nicht. Fast immer kehrt das gleiche Paar wieder: das wilde, starke oder aber ganz sanfte Mädchen, und der sie blind verehrende „dumme Bursch“; aber welche unendliche Fülle der Schattierungen dies Verhältnis zuläßt, offenbart ein Vergleich des „Gemeindekindes“ mit dem „Schädlichen“ und dem „Verbot“ („Alte Schule“ 1897). Sie verliebt sich gern ein wenig in die unwiderstehliche wilde Hummel („Die Resel“ 1893) oder in das naive Kinderherz („Die Poesie des Unbewußten“ 1893); aber sie faßt sie doch fest ins Auge und übersieht nicht, was in gefährlichen Keimen etwa unter lockender Oberfläche liegt. Weit mehr, als man bei der „reaktionären“ Vorkämpferin der „Alten Schule“ erwarten sollte, ist ihr Roman „Experimentalroman“ im Sinne Zolas; doch freilich so, daß sie, wie Ibsen, wie Fontane, das Experiment mit der anschauenden Phantasie durchführt, nicht mit dem rechnenden Verstand. Und deshalb ist dieser Erziehungsroman poetisch auch in seiner inneren Form, was er bei Gottfried Keller nicht immer ist. Frau Regel Amrains Jüngster wird zum braven Bürger erzogen; das ist erbaulich. Das Gemeindekind erzieht sich selbst zu einer großdenkenden Seele; das ist poetisch.

Man vergleiche nur die Novelle „Die Unverstandene auf dem Dorfe“ — übrigens keine ihrer besten — mit Otto Ludwigs „Heiterethei“. Das Hauptmotiv ist das gleiche: eine übermütige Schönheit wird dadurch gebändigt, daß ein rechter Mann ihr den Meister zeigt. Aber bei dem Thüringer steht die Szene, in der die Heiterethei im vollen Glanze ihrer Kraft über die Mannesbilder triumphiert, am höchsten; bei der Österreicherin gipfelt die Erzählung in der Schlußszene, in der Marie ihre angeborene Schönheit durch die Anmut ihrer schamhaften Selbstüberwindung noch steigert. Bei Ludwig ist die moralische Schönheit von der ästhetischen getrennt: bei Marie v. Ebner fallen sie zusammen. Das macht die eigenartige Größe ihrer pädagogischen Tendenz aus. Jene gedrückten Knechtsgestalten, die so kläglich vorbeischleichen („Er läßt die Hand küssen“), die den Heroismus eines einzelnen aus ihrer Mitte so jämmerlich entwürdigen („Jakob Szela“), sie verletzen auch ihr Auge, wie ihre Seele. Es jammert sie des Volkes. Denn sie liebt das Volk, warm, treu; sie liebt, wie Goethe, „die Klasse von Menschen, die man die niedere nennt, die aber gewiß vor Gott die höchste ist“.

Deshalb kann auch für sie nicht, wie für ihre Lehrer Adalbert Stifter und Anastasius Grün, die Natur in ihrer Stille das Höchste sein. Sie bleibt doch gebunden, wo der Menschengeist frei wird; sie ist in all ihrem Glanz und Sonnenschein doch nur „Schmerz in Schönheitshülle“. Wohl weiß Marie

v. Ebner die Ruhe des Waldes schön zu schildern; aber stärker zieht es sie zu der Unruhe der Menschenwelt. Schon diese psychologische Ursache verbietet der ernsten Künstlerin den einfachen Naturalismus. „Wenn man ein Seher ist," heißt es in ihren unvergleichlichen „Aphorismen" (1880), „braucht man kein Beobachter zu sein." Sie ist Seherin, in dem Sinne der jungen Romantik vor allem, der deutliches Erschauen verlangt. Man erstaunt oft über die Feinheit der Beobachtungen. „Ihr Profil war mir zugewandt; ich sah, daß ihr feiner Nasenflügel bebte, und daß sich über ihre Wange ein heller Streifen zog. Blonde, hochgefärbte Menschen erbleichen so." Natürlich muß sie das zuerst einmal gesehen haben; aber einmal vielleicht — dann hatte sie den Zusammenhang erfaßt, Seherin auch hierin, und bedurfte keiner weiteren Notizblätter. „Niemand ist so beflissen, immer neue Eindrücke zu sammeln, wie der, der die alten nicht zu verarbeiten versteht." Hierin ist sie Meister. Der alte Eindruck genügt, um die künftigen zu ersetzen. „Bis über die Ohren" steckt sie in der Haut des leibeignen Knechtes Mischka: „ich sehe ihn, wie er sich windet in Angst und Verlegenheit, einen scheuen Blick auf Vater und Mutter wirft.., ich höre sein jammervoll klingendes Lachen.." Sie sieht das, sie hört das, weil sie den Menschen von innen her kennt. Daher sind ihre Gestalten so geschlossen, fest, einheitlich, überzeugend; daher haben aber die besten auch den großen Stil, der den Figuren des sonst vielfach verwandten Heyse fehlt. Die bei ihr allwesende Macht der Güte läßt nirgends „öde Stellen", wie sie bei Heyse eintreten, sobald etwas ihn weniger interessiert; Anekdoten („Der Muff", „Die Kapitalistinnen") werden ergreifende Proben ihrer gütigen Menschenkenntnis, und nie ist der Aphorismus und die Parabel („Parabeln, Märchen und Gedichte", 1892) von kühler, menschenverachtender Abstraktion weiter entfernt geblieben als bei ihr.

Stil hat eben auch ihre Schriftstellerei. Der warme Anteil, der sich so gern in direkte Lehrhaftigkeit umsetzt, gehört so gut dazu wie die ruhige klare Darstellung. Sie verliert nie das aus dem Auge, was ihr das Höchste ist. Ihre Weltbetrachtung in den „Aphorismen" und den „Parabeln" kehrt immer wieder zu den Problemen der literarischen Kunst zurück; und ihre Darstellung verdichtet sich, wie bei Goethe, gern zu Aussprüchen allgemeiner Art. „Lore ist aus dem Leben gegangen, ohne eine noch so flüchtige Regung des Gefühls gekannt zu haben, das den Menschen am höchsten adelt — der Verehrung." „Die Weberbäuerin ist nur verschrien, wie heutzutag jedes, das verlangt, daß seine Dienstleut' ihre Schuldigkeit tun." Das sind nur einzelne Anwendungen jener zeitlosen Weisheit oder jener klugen Zeitkritik, die in den „Aphorismen" gipfeln. „Einer der seltensten Glücksfälle, die uns werden können, ist die Gelegenheit zu einer gut angewendeten Wohltat", — das ist

allgemein gesagt, könnte aber bei Miladas Schicksal im „Gemeindekind" stehen. „Du kannst so rasch sinken, daß du zu fliegen meinst" — ein tiefes Wort, das zu den „Schädlichen" oder „Unsühnbar" so gut wie zu den literarischen Satiren als Motto gesetzt werden könnte. Denn ihre Strenge, ja Härte gegenüber dem, was sie für verderblich hält, ist in literarischen Fragen noch schärfer und einseitiger als in moralischen; weil sie eben Erzieherin ist und sein muß. Und diese Kämpferstellung gegen das „Schädliche" teilt sie mit Paul Heyse; gerade dies gibt beiden den ganz individuellen Stil nicht bloß des Schreibens, nein, der ganzen Persönlichkeit.

Paul Heyse (aus Berlin 1830—1914) hat noch schwerer als sein Freund Geibel an der ausgleichenden Ungerechtigkeit der wechselnden Generationen zu tragen. Weil er einst vielleicht über Gebühr vergöttert ward, glaubt nun jeder dilettantische Kritiker durch ein höhnisches Achselzucken den Fortschritt unseres Kunsturteils über das früherer Zeiten beweisen zu müssen. Mißgünstig absprechende Urteile haben den in Kraft und Schönheit wirkenden Künstler schon bei Lebzeiten fast zur mythologischen Figur umgedichtet, den Mann von starker Eigenart zu einer archaisch lächelnden Kulturfigur gemacht. Der ausgesprochen atheistische Autor der „Kinder der Welt", der jederzeit unerschrocken für Freiheit und Fortschritt eintretende Sachwalter von Anzengrubers Maximiliansorden und Heines Denkmal sollte ein „romantischer Reaktionär" sein; der Dichter, der oft mit einer fast antiken Unbefangenheit gelegentlich aber auch mit fast „dekadenter" schwüler Sinnlichkeit erotische Themata behandelt, ward als ein „Autor für höhere Töchterschulen" ausgegeben. Vor allem diente aber seine „schöne Sprache" — ein Lob, das er längst nicht mehr vertragen konnte — als Waffe: sie sollte wie leerer Flitter innere Hohlheit verkleiden, und Heyse, der eher zu sehr zugespitzten psychologischen Problemen nachjagt („Geteiltes Herz"), durfte ihretwillen „ein Massenfabrikant elegant gefertigter, aber konventioneller Liebesgeschichten" genannt werden. Es ist Zeit, daß diese ungerechte Verkennung aufhöre. Es geschieht damit ein größeres Unrecht als mit der radikalen Ablehnung Geibels. Denn Emanuel Geibel war wirklich nur ein mittleres Talent, und seine Dichtung, deren momentane pädagogische Bedeutung nicht gering war, hat dauernde Beachtung nur in wenigen Proben zu beanspruchen. Paul Heyse aber ist nicht nur an sich eine ungleich bedeutendere Persönlichkeit, sondern er hat auch als mikrokosmisches Abbild all der Tendenzen, die seine Zeit bewegten, eine kulturhistorische Wichtigkeit wie kaum ein zweiter Autor dieser Epoche.

In der Periode unbedingten Anschwärmens bezeichnete man Paul Heyse auch wohl als den „Erben Goethes". Mit Recht hat ein neuerer Kritiker den Titel eingeschränkt: nur ein Legat des Großen habe Heyse gewonnen;

und sicherlich — unter viele Erben ist jene große Erbschaft verteilt: Gottfried Keller und Marie v. Ebner-Eschenbach und Herman Grimm, gehören sie nicht alle dazu? Aber das war richtig herausgefühlt, daß Heyse der typische „Erbe" ist. Er ist kein Mann des harten Erwerbs wie Friedrich Hebbel und Otto Ludwig; er ist auch kein Mann, der sich mit kleinem Gut spärlich durchhilft wie die Rekonvaleszenzpoeten. Ein Erbe ist er, hineingeboren in geistigen Überfluß, der nie nötig hatte, zu sparen, und selten, zu erwerben. Fast zu leicht ward ihm der Weg zu den Sternen gemacht. Schon die glückliche Blutmischung, die die ernste Art des gelehrten Sprachforschers K. W. L. Heyse mit semitischem Wesen von der Mutter her kreuzte, ist ihm zugute gekommen; von all den philologischen Poeten Deutschlands — Uhland, Rückert, Hoffmann von Fallersleben, Wackernagel, Simrock gehören dazu — blieb er allein von der Trockenheit und Pedanterie ganz frei, die die gefährliche Nachbarschaft des Sprachstudiums der Dichtung so leicht bringt. Ihn reizte die Philologie, aber nicht die deutsche, sondern die der klangschöneren romanischen Sprachen; von der klassischen Philologie und der Kunstgeschichte glitt er zur romantischen Sprachwissenschaft über, die nicht nur in seinen glänzenden Übersetzungen spanischer und besonders italienischer Dichter, sondern auch in den „Troubadour-Novellen" (1882) ihre Spur hinterließ. Der junge Dichter wird in München (1854) der Liebling Geibels, für ganz Deutschland neben ihm und seinem Freunde Berthold Auerbach der persönliche Mittelpunkt der Literatur. An Schmerz und Leid hat es auch diesem Liebling eines Königs und aller geistigen Aristokraten, diesem Günstling der Frauen und der Götter nicht gefehlt. Der Tod der geliebten Gattin ward an der Seite einer ihm gleich seelenverwandten zweiten Gemahlin überwunden; tiefer traf ihn, unheilbar, das Dahinscheiden blühender Kinder, denen er ganze Reihen fast zu schöner poetischer Nachrufe widmete. Aber auch die Abkehr weiter Kreise des Publikums verwundete den Verwöhnten schwer, ob sie gleich nicht so radikal war wie bei Spielhagen; und der beständige Mißerfolg seiner Dramen blieb dem unerschöpflichen Erzähler ein Dorn im Fleisch. Dennoch darf man ihn einen der glücklichsten Menschen nennen. „Der Mensch gewinnt — was der Poet verliert." Heyse, von der Hand des Schicksals weicher berührt, ist bis zu der vollen Mitempfindung der tiefsten Tragik niemals vorgedrungen. Die Welt in ihrer ganzen Wahrheit zu erfassen, den Schmerz unter der Schönheitsfülle, das war in einer zu tapferem Realismus hinübersteuernden Zeit ihm am wenigsten gegönnt. Er vermeidet zu viel. Wo er begehrt, genießt, jubelt, da gelingen ihm starke Töne; wo er klagt, wo er klagen läßt, da legt sich eine weichliche Heiserkeit um die Stimme und verdeckt den vollen Ernst der Tragik.

Und doch liegt hier, wo die Grenzen seiner Kraft liegen, auch gerade seine eigenartige Bedeutung. Die seltene Formvollendung teilt er mit den Meistern des Münchener Dichterkreises. Die Vielseitigkeit der Interessen, die Freude am historischen Kostüm, die Übersetzertätigkeit ist ihm ebenfalls mit Zeitgenossen wie Scheffel, C. F. Meyer, Schack gemein. Die rasche, unablässige Produktivität und ihre Förderung durch literarische Kritik verbindet ihn mit Auerbach, Riehl, Spielhagen, die Freude am Ausprägen lehrhafter Sprüche und Epigramme, die besonders das „Spruchbüchlein" (1885) bezeugt — übrigens der unerfreuliche Ausdruck verstimmter Tage — stellt ihn neben Marie v. Ebner-Eschenbach. In all dem ist er der Erbe, der die vielfältigen Tendenzen einer suchenden, greifenden Zeit in sich vereint. Ihm eigen ist gerade dies: der leidenschaftliche Kampf gegen das Häßliche. Als der gealterte — doch das darf man von dem so spät noch in apollinischer Schönheit erglänzenden Manne nicht sagen — als der nicht mehr jugendfrische Dichter in den Epigrammen des „Spruchbüchleins" und schroffer noch in dem bösen, den „Bertram-Vogelweid" fern hinter sich lassenden Tendenzroman „Merlin" (1892) die modernen Naturalisten angriff, da wunderte man sich, wie heftig und scharf der Mann der harmonischen Milde werden konnte. Und doch war Heyse vielleicht nie mehr Heyse als gerade damals. Der Faltenwurf fiel ab, und der nackte Kämpfer stand da — kein gerechter Richter, nein, aber ein erbitterter Kämpfer um seine heiligsten Güter. Und damals ward seine Entwickelung am klarsten. Von der Romantik ging er aus, und ein klassisch gefärbter, liberal denkender, an romantischer Art geschulter Romantiker ist er geblieben. Kein „reaktionärer Romantiker", aber ein Romantiker im Kern seiner Weltanschauung und vor allem seiner Kunstlehre. Individualist durch und durch, vermißt er das in erster Linie an der Wirklichkeit, daß sie der Individualität freien Raum versagt. Das will er seinen Gestalten anzaubern. „Ausleben" ist die große Parole. Marie v. Ebner, die leidenschaftlichere, stärker begehrende Natur, führt ihre Lieblinge zu dem großen Moment der Selbstüberwindung; Paul Heyse, die zartere, harmonischer stilisierte Persönlichkeit, geleitet sie zu dem Augenblick, da sie in dem seligen Aufflammen der Leidenschaft sich verzehren. Die Liebe vor allem, als die schönste der Leidenschaften, wird er nicht müde zu diesem Gipfelpunkt zu führen. Wie langsamer Widerstand erlischt und die Seele, ganz nur noch *eine* Leidenschaft, hinschmilzt in *einem* glühenden Kuß — das ist die Situation, zu der fast immer seine Novellen und Romane, oft auch seine Dramen („Die Weisheit Salomos" 1887) hindrängen. Was Gesellschaft und Staat erlauben oder verbieten — denkt er daran in der mitfühlenden Wonne dieses Augenblicks? Nachher vielleicht:



Paul Heyse

Franz Lenbach pinx. Franz Hanfstaengl ed.



Von Sünden loszusprechen,
Die unser Herz von Sittenzwang befreit,
Das ist — und nennt ihr's auch Verbrechen —
Poetische Gerechtigkeit.

Die innige Beschäftigung mit der Volks- und Kunstpoesie vieler Nationen trug ihre Früchte, und Heyses Lyrik ward ein farbenprächtiges Blumenbeet. Während er das naive Lied Goethes, Eichendorffs, Mörikes bewunderte, verrät doch das seine Kultur in jeder Linie, jeder Wendung — freilich feinste, fast bis zur Natürlichkeit emporgeläuterte Kultur. Der Eigenart entbehrt diese reiche Lyrik dennoch nicht. Feinsinnig hat Willy Pastor bemerkt, daß die ersten künstlerischen Eindrücke bei Heyse durchs Auge gehen, beim Romantiker aber durchs Ohr. Wie seine Novellistik ganz durch die vorschwebenden Umrisse bestimmt ist, so ist auch sein lyrisches Gedicht mehr eine zarte Nachzeichnung von Gesichtseindrücken als unmittelbare Wiedergabe unklarer Sinneswahrnehmungen; und gerade die besten sind am wenigsten rein lyrischer Natur: es sind Porträts wie die „Dichterprofile" und die „Städtebilder", oder es sind kondensierte Novellen wie die „Judith des Cristofano Allori" oder der prachtvolle „Odysseus". Ein reines Versinken in die Stimmung, wie es Lenau oder Mörike gelingt, ist ihm nicht gegeben; er bleibt sein eigener Zuschauer. Aber in dieser stillen Freude an der eigenen Kunst, in deren melodischen Wogen der Schwimmer sich wonnig wiegt, in der klaren Wiedergabe der durch eine elegante Nachzeichnung erweckten behaglichen Künstlerstimmung liegt der eigenartige Reiz seiner Lyrik. Geibel kommt noch am nächsten; aber der ist immer Priester. Heyse ist allezeit Künstler — von wieviel deutschen Lyrikern kann man das behaupten?

Den Anfängen in Märchen und Liedern folgten rasch Dramen; eine „Francesca da Rimini" (1850) war Heyses offizieller Erstling. Bald trat der erste Band der „Novellen" (1855) hervor und brachte bereits jenes glänzende kleine Meisterwerk, das Heyse vielleicht nie übertroffen hat: „L'Arrabiata".

In den Novellen vor allem hat Georg Brandes (in seinem glänzenden Essay über Heyse) die Eigenart seines dichterischen Prozesses erkannt:

Zu allererst hat er, nach meiner Auffassung, ganz wie der Bildhauer oder der Gestaltenmaler, sobald er seine Augen schloß, seinen Gesichtskreis mit Konturen und Profilen bevölkert gesehen. Schöne äußere Formen und Bewegungen, die Haltung eines anmutigen Kopfes, eine reizende Eigentümlichkeit in Stellung oder Gang haben ihn auf ganz dieselbe Weise beschäftigt, wie sie den bildenden Künstler erfüllen . . . Es sind solche Bilder, plastische Figuren, einfache malerische Situationen, mit denen die Phantasie Heyses von Anfang an operiert hat, und die ihren Ausgangspunkt bilden.

Brandes setzt aber selbst hinzu, daß noch ein Zweites die Eigenart der

Heyseschen Novelle bestimmt: die Fähigkeit, die Geschichte „sozusagen harmonisch zu rhythmisieren“. Die erschaute Gestalt könnte schön, in sich abgerundet sein, und die Geschichte, die der Verfasser von ihrer Erscheinung abliest, dennoch unrhythmisch; aber Heyses harmonische Natur hält die ganze Erzählung im Stil dieser wohlgeformten Linien. Das macht ihren eigentümlichen Reiz aus — nicht die „schöne Sprache“. Heyses Sprache zeichnet sich gar nicht durch so ganz besonderen Wohlklang aus, wie etwa Hölderlins; selbst in der Lyrik ist es viel mehr der Zauber rhythmischer Zeichnung als eigentlich melodische Tonabstufung, was uns bestrickt.

Diese Eigenart trifft auf das glücklichste mit inneren Forderungen jener Kunstgattung zusammen. Heyse hat sich auch theoretisch mit der Novelle beschäftigt. Mit Hermann Kurz — wieder einem seiner zahlreichen persönlichen Freunde — hat er den „Deutschen Novellenschatz“ (seit 1870) herausgegeben, eine mustergültige Sammlung, von knappen Charakteristiken begleitet. In der Einleitung entwickelt er seine auf umfassende Kenntnis der Weltliteratur gestützte Lehre von der Novelle und fordert von ihr „eine starke Silhouette“: einen Grundriß, der sich durch irgendeine auffällige Einzelheit sofort dem Gedächtnis einprägt. Solche Eigenheit schafft aber seiner Novelle zwanglos die als Keim angeschaute plastische Situation: „in ‚L'Arrabiata‘ ist es der Biß in die Hand, im ‚Bild der Mutter‘ die Entführung, im ‚Vetter Gabriel‘ der aus dem Briefsteller für Liebende abgeschriebene Brief“. Eine einzelne, deutlich erblickte und durch ihre Eigenart fesselnde Situation ist es immer — nicht eine Entwickelung; und deshalb ist Heyse Meister der Novelle, und deshalb mißlingt ihm der Roman.

Auch für die Novelle fehlt es nicht an Gefahren. Er mag allzu liebevoll in der erwählten plastischen Gruppe, in ihren Auflösungen und Umgestaltungen verweilen. Dann wird die Novelle zuweilen eine Reihe schön gemeißelter Skulpturen, wie wir sie am Parthenon bewundern; aber dazwischen stehen kalt und leer trennende Pfeiler und unterbrechen die Erzählung durch öde Stellen. Nur die kürzesten Novellen Heyses sind ganz frei von diesem Mangel; denn ihm fehlt die liebevoll ausmalende Sorgfalt, die in „Mozarts Reise nach Prag“ oder in Gottfried Kellers — von Heyse höchlich bewunderten — Novellen kein Stellchen unbelebt läßt. Auch kann die Auflösung der Gruppe mißlingen, und die statuarische Ruhe weicht zu plötzlich einem wilden Ballett, wie in der „Villa Falconieri“. Oder endlich, der häufigste und bedenklichste Fehler: der Dichter vergißt, daß die äußere Erscheinung nur Schlüssel und Symbol der ganzen Persönlichkeit sein soll: er führt uns Gesten vor, hinter denen wir vergeblich warmes Leben, Psychologie, Zusammenhang im höheren Sinne suchen; so in mehreren von den „Troubadour-

novellen“. Heyses psychologische Kunst steht mit seinem psychologischen Interesse nicht auf gleicher Stufe; allzu einfach erklärt er gern selbst den wunderbarsten Ausbruch der Leidenschaft mit Instinkt, Naturanlage, Blutmischung und versäumt, uns das Rätsel zu erklären, wie so elementare Kräfte lange spurlos verborgen bleiben konnten (so etwa im „Mädchen von Treppi“). Die äußere Harmonie der Erscheinung tritt zu diesem unrhythmisch plötzlichen Erbeben der inneren Natur dann leicht in einen verletzenden Gegensatz. Zuletzt ist dem allzu unermüdlichen Novellisten in Geschichten wie „Melusine“ (1895) oder „der Dichter und sein Kind“ fast nur die Silhouette geblieben: ein Schattenspiel rhythmischer Bewegungen mit hastigem Schluß, nur noch ein Echo von der feinen Kunst, die uns Meisterwerke wie „Zwei Gefangene“, „Die Stickerin von Treviso“, „Unvergeßbare Worte“ und so viele andere schenkte. Die Gaben stürzten ihm zu leicht aus der Hand. Er kann nichts unvollendet lassen — das ist sein Cannae und sein Capua. Die Zahl der im besten Sinne vollkommenen Arbeiten bleibt doch bewunderungswürdig, und staunenswert der durchgebildete Stil dieser mehr denn „hundert neuen Novellen“. Zuletzt ward der Stil zur Manier; aber auch da dürfen wir oft sagen, was er für Bernini sagt:

> Hätt' ein Größerer hier sich so groß aus dem Handel gezogen,
> Mit so guter Manier hier ein Stilist uns ergötzt?

Unaufhörlich zu schaffen war ihm Lebensbedürfnis. Deshalb trieb es ihn auch, wie alle echten Erzähler, von der einzelnen Novelle zur Sammlung mehrerer Erzählungen mit verwandten Motiven („Buch der Freundschaft“, „Villa Falconieri“, „Weihnachtsgeschichten“) oder gleichem Kostüm („Meraner Novellen“, „Troubadournovellen“); von da, wie Storm und Keller, zu der Form des Romans.

Die neue Bahn eröffnete er, wie bei den Novellen, gleich mit dem hervorragendsten Roman, der ihm gelang: „Kinder der Welt“ (1873), es folgte rasch der romantische Künstlerroman „Im Paradiese“ (1876), dann nach langer Pause der „Roman der Stiftsdame“ (1886) und endlich „Merlin“ (1892), ein Thesenstück, das die Unvereinbarkeit des dichterischen mit einem „bürgerlichen“ Beruf, die Schlechtigkeit der „Jungen“ in der Kunst und einige verwandte Lieblingsideen Heyses mit gänzlicher Nichtachtung von Psychologie und Beobachtung der Wirklichkeit zu erweisen strebt. Zuletzt kam noch „Über allen Gipfeln“ (1895).

Die beiden Romane der siebziger Jahre dürfen dem Wertvollsten zugerechnet werden, was wir von solchen Werken größeren Stils besitzen. Wohl hat auch in dem bestgelungenen, den „Kindern der Welt“, der Novellist dem

Romanschriftsteller im Wege gestanden; das Interesse des Autors erlahmt nach dem Höhepunkt, und in einer vortrefflichen Analyse hat Paul Lindau gezeigt, wie der Dichter von da ab eigentlich nur noch Wirkungen verdirbt, die sein energisch vorwärts drängendes Erzählen bis dahin zur Reife gebracht hatte. Aber es ist ein reiches, ein schönes und ein tapferes Buch. Man hat ihm vorgeworfen, daß Heyse, als eine „in eine reinästhetische Sphäre gebannte Natur", statt der „Totalität", die Spielhagen geben will, nur einen engen Ausschnitt aus der „Gesellschaft" schildere. Mir scheint doch dieser Ausschnitt mannigfaltig genug; neben der Selbstkultur kommen Philosophie und Religion, Kunst und Politik zwanglos durch das Hauptinteresse einzelner Figuren zum Wort, und nur der intrigierende Jesuit Lorinser erinnert an die gewaltsame Mache des jungdeutschen Romans. Von diesem aber und auch von Spielhagens meisten Büchern unterscheiden sich die „Kinder der Welt" durch sichere Zeichnung lebensvoller Gestalten. — „Im Paradiese" ist ein Zeitroman nur im geringeren Sinne des Wortes: die geistreiche Schilderung der Münchener Kunstwelt in den siebziger Jahren.

Stand der Novellendichter dem Romanschriftsteller im Wege, so konnte man für den Dramatiker von ihm Hilfe erwarten. Das scharfe Herausarbeiten einer Hauptsituation ist der Novelle und dem Drama gemein; und es fehlt auch nicht einem kurzen, packenden Einakter wie „Ehrenschulden" (1882). Im ganzen ist aber Heyses Liebe zum Drama doch eine unglückliche. Seine zahlreichen Tragödien gehen wie ein wohlarrangierter Wechsel schöner Gruppen unter melodischem Flötenklang kühl und fremd an uns vorüber; es fehlt die Wärme des Einfühlens, die Kraft des Mitreißens. Volksstücke wie „Hans Lange" (1866) und „Colberg" (1868) haben dennoch zünden können, weil der Autor hier mit glücklicher Hand kräftige Charaktere packt, die auch eine Abschwächung durch akademischeres Auftreten noch vertragen, und auch weil die demokratische Tendenz ansprach. Viel wichtiger als diese von Heyse mit wenig belohnter Arbeitslust unternommenen Versuche sind die Beiträge zur Theorie und Kritik, die er fast achtlos mit leichter Hand verstreute — überall ein feiner Kenner, ein Meister klarer, knapper Darlegung, und in der Regel auch ein wohlwollender Richter. Die Einleitungen seiner eleganten Übersetzungen, besonders aus dem Italienischen (den schwierigen Giusti hat er erst für uns 1875 erobert; Leopardi ist für den Deutschen nur in seiner Wiedergabe, 1878, erträglich), die Begleitworte zum Novellenschatz, aber auch kritische Abhandlungen eigentlicher Art sind in der Form wie im Gehalt schwer zu übertreffen. Auch seine frühere Kunstsatire gehört hierher, vor allem der köstliche „Letzte Centaur", ein Meisterwerk romantisch-phantastischer Ironie.

Heyse hat starke Wirkungen ausgeübt; aber dennoch hat er nicht, wie mancher Geringere, „Schule gemacht“. Das Beste war ihm nicht abzulernen; die Mängel waren zu ersichtlich, um Nachahmer zu finden. Doch sind zwei Dichter von Talent ohne ihn nicht denkbar, von ihm künstlerisch und persönlich bestimmt: Adolf Wilbrandt und Ludwig Fulda.

Adolf Wilbrandt (geb. 24. August 1837 in Rostock, gest. 1911) ist zwar fast mehr ein jüngerer Bruder Heyses als eigentlich sein Schüler, er begann als Literarhistoriker mit einem eindringlichen Bild Heinrichs v. Kleist (1863), dem später Biographien von Hölderlin und Fritz Reuter folgten. Dann stürzte sich der jugendliche Autor mit Leidenschaft in die politische Agitation und focht tapfer für Schleswig-Holsteins gutes Recht; die feurige Teilnahme an „Aktualitäten“ ist bei ihm stets jung geblieben. Auf einen überladenen Anfängerroman („Geister und Menschen“ 1864) folgten leichtere Schöpfungen: „Novellen“ (1869—1870), das historische Drama „Der Graf von Hammerstein“ (1870), endlich Lustspiele: „Jugendliebe“, „Die Vermählten“, „Unerreichbar“, „Die Maler“ (1872). Es ist leichte Ware, gefällige Gesellschaftsspiele, die durch die anmutige Darstellung liebenswürdiger Charaktere (wie der klugen Else in den „Malern“) in einer Zeit voll gespannten Ernstes bezauberten, wie zwanzig Jahre früher Freytags „Journalisten“, mit denen sie sich aber in der Kunst wirklicher Charakterzeichnung nicht vergleichen konnten. Die „Jugendliebe“ hat man den König unter den deutschen Einaktern genannt; ich könnte das doch höchstens in jenem Sinne gelten lassen, in dem unter Blinden der Einäugige König ist. Höher stehen die „Maler“, in denen sich die alte Künstlerfröhlichkeit der Romantik — Eichendorff ist auch sonst ein Liebling Wilbrandts — mit realistischer Anschauung des Münchener Treibens paart.

Nach einer langen Pause voll leichterer Novellen und Romane („Meister Amor“ 1880) folgt, gleichzeitig mit dem Hauptdrama, eine neue, bedeutsame Reihe von „Gedankenromanen“. Der Ausdruck soll nicht abschrecken; wohl beherrscht fast jeden dieser Romane ein Gedanke von oft recht abstrakter Natur als eigentlicher Hauptheld, aber fast immer verkörpert er sich dem Autor doch in lebensvollen Figuren. Um starre Allegorien in Hebbels Stil hinzuschreiben, hat dieser nervöse Beobachter viel zu viel Vergnügen an den „unzähligen kleinen Seltsamkeiten, durch welche die Natur ihre Geschöpfe zu unterscheiden liebt“. Einer wiederholt seine letzten Worte immer: „ich hab' nicht ein einziges Bild! nicht ein einziges Bild“; einem anderen ist das Bedürfnis, ein großes Landschaftsbild durch Herstellung eines Sees zu vervollkommnen, fast zur fixen Idee geworden; mehrere sind unvergleichliche Nachahmer von Menschen- und Tierstimmen, und fast alle sind prächtige Kerle,

die ihre Schwächen mit Humor tragen. Die bösen Gegenspieler freilich bleiben meist „gedacht“. Lebendig wird diesem Autor keine Figur, mit der er nicht Sympathie fühlt. Seine Höhe erreichte Wilbrandts Romanstil in der „Osterinsel“ (1895), die das Schicksal und die Lehren Nietzsches aufgriff und in energischer Konzentration das Verhängnis des allzu rasch über menschliche Grenzen emporstrebenden Übermenschen psychologisch erläutert. Gern benutzt Wilbrandt namhafte Modelle; so taucht hier noch der bekannte Naturprediger Johannes Guttzeit auf, „Hermann Ifinger“ (1892) porträtiert Makart, Lenbach und — ziemlich parodistisch — den Grafen v. Schack, „Hildegard Mahlmann“ (1897) spinnt sich um die Gestalt der von Herman Grimm so überschwenglich gefeierten „Naturdichterin“ Johanna Ambrosius, „Die Rothenburger“ (1895) benutzten die wunderbaren Heilerfolge des berühmten Orthopäden Hessing von Göggingen. Und immer steht er zu seinen Gestalten, wie Spielhagen, in einem persönlichen Verhältnis. Wenn das Ziel erreicht ist — wie jauchzt der Dichter mit seinen Kindern! Nichts schildert er lieber, nichts reizender, als das stille verschämte Lachen des geheilten Kranken — am schönsten in den „Rothenburgern“; wie denn das Lachen in allen Tonarten dem leidenschaftlichen Musikfreund die liebste Musik ist. Der Arzt in der „Osterinsel“ lacht dröhnend, vulkanisch; aber leise und zart erklingt zuweilen das Lachen selbst der Elemente:

> Den goldenen Tag begrub die laue Nacht.
> Es kam ein Duft vom warmen Land gezogen,
> Leis klang das Meer, wie wer im Schlafe lacht . . .

Auf der Bühne zwang den geübten Dramaturgen die Rücksicht auf das Publikum, mit Wahrscheinlichkeiten strenger zu rechnen, als der Erzähler tat. Und eben deshalb durfte er Wunder vorzuführen wagen.

Weit ist der Weg von „Arria und Messalina“ (1874) zum „Meister von Palmyra“ (1889). Ein halbes Menschenalter trennt das Römerstück des Shakespeareaners von dem Mysterium des inzwischen in Wien an Grillparzer und Raimund zu neuer Art Herangereiften. Einst waren dem eifrigen Leser antiker Autoren aus Tacitus die Kontrastgestalten der edlen ernsten Arria und der üppigen Messalina erschienen; aber — bezeichnend genug — sie blieben ihm starr wie „Statuen“, bis die Figur des Markus ihm aufging und diese Lieblingsfigur die „Marmorbilder“ in Bewegung setzte. Es blieb trotz der mächtigen Wirkung, zu der die geniale Darstellung einer Charlotte Wolter der glänzenden Virtuosin der Sünde, Messalina, verhalf, eine Tragödie von jener bösen Art, in der antiker Stoff und modernes Empfinden nie zur Deckung gelangen. Erlebt war dies Drama nicht. Aber erlebt ist die große Sehnsucht

des Apelles von Palmyra. Der Dichter, der sich so oft und so leidenschaftlich in fremde Seelen hineingelebt hatte, der den politischen Agitator und den scherzenden Lustspieldichter, den grübelnden Denker und den praktischen Pädagogen, der Friedrich Nietzsche und Johanna Ambrosius in seiner eigenen Brust eine ganze Existenz hatte durchleben lassen — er kennt und versteht diese Sehnsucht, nicht zu sterben, um mit gesammelter Kraft immer Neues, Höheres zu erleben. Aber er weiß auch, daß das wieder ein übermenschliches Verlangen ist. Und so wird Apelles, der Künstler, der Feldherr, der glücklich Einsame, in jahrhundertelangem Leben dazu erzogen, selbst den Tod zu begehren. Aber nicht wie Ahasver aus Müdigkeit allein fordert er ihn — er begehrt ihn, um noch höher steigen zu können. Jene Frauengestalt, die in verschiedenen Gewandungen dem Meister von Palmyra beigegeben wird, Zoë, Phoebe, Persida, zuletzt, nun ein lieblicher Jüngling, Nymphas — sie lebt die Fülle der Möglichkeiten durch, Märtyrerin und Kurtisane, strenge Christin und leichtherziger Heide; Apelles bleibt, was er war. Da er das erkennt, gelüstet es auch ihn, wie den Helmut Adler der „Osterinsel“, nach „neuen Menschen“. Und er stirbt gern, um sich wandeln zu können.

Geistreich wird die tiefsinnige Fabel durchgeführt; nur daß gegen Ende der Held allzu deutlich die Meinung des Dramas vorträgt. Vorher aber — wie poetisch, an Raimunds Allegorien gemahnend, ist die Figur des Pausanias, des Todesgottes als milden Sorgenlösers; wie weich und wohlklingend ist die Klage des nicht Alternden:

> So rinnt die Zeit hinweg; in Tropfen langsam —
> Zuletzt ein Meer, das uns vom Einstmals trennt.

Zu viel Leben ist auch in den Nebenfiguren, wie Longinus, als daß man dies „Ideendrama“ verwerfen dürfte, weil es nicht realistisch sei. Eine große Aufgabe ist fast ganz gelöst; in strenger Folge und doch ohne schematische Dürre zieht das Wunder an uns vorbei. Lyrische Weichheit schließt dramatische Effekte von packender Kraft nicht aus. In einer Zeit, da alles dem Realismus zustrebte, diese Pfade zu wandeln, war tapfer genug; und es belohnte sich: fast als einziger zeigte Wilbrandt, was die Hamerling und Jordan nie hatten zeigen können, daß eine „Gedankendichtung“ poetische Wahrheit, poetisches Leben, poetische Wirkung besitzen könne.

Siebzehntes Kapitel: Nationale Ideale

Unter der Ägide der Wissenschaft hatte, weniger unter deren Häuptern als unter ihren Anbetern, längere Zeit fast unbedingt ein antispiritualistischer Materialismus geherrscht. Aber allmählich begann er sich zu einer Orthodoxie zu entwickeln, die zum Widerspruch reizen mußte. Ludwig Büchner (1824—1899, aus Darmstadt), ein Bruder Georg Büchners, ward mit seinem geist- und reizlosen Materialistenbrevier („Kraft und Stoff" 1855) der Kirchenvater der selbstzufriedenen Plattheit. Ehrliche Fanatiker wie der Held von Turgenjews dieser Epoche angehörigem Hauptroman „Väter und Söhne" (1862), wohl dem ersten, mit dem der große Russe auf die deutsche Literatur einzuwirken begann, blieben in der Minderzahl; hauptsächlich rekrutierte sich das Heer der Materialisten, die gern den schönen Namen „Freidenker" für sich allein in Anspruch nahmen, aus jenen Kreisen, in denen man eine fertig gelieferte Weltanschauung aus dem modernsten Laden bezieht, um von nun an jeden zu verachten, der anders gekleidet geht. Aber eine Anschauung, die so tief wurzelte und so weit verbreitet war, ließ sich durch negative Bekenntnisse nicht mehr erfolgreich bekämpfen. Positive Bekenntnisse von gleicher Werbekraft waren erforderlich. Sie kamen. Man hatte das Kämpfen zu sehr verlernt. Kriegerische Naturen lehrten die ermüdete Zeit wieder im Kampf um ideale Güter, vor allem auch um nationale Interessen eine lang entbehrte Lebensfreude, eine lang vermißte Berechtigung der Existenz finden.

Eugen Dühring (geb. 1833 in Berlin) ist jedenfalls die originellste Gestalt unter ihnen, wenn auch eben nicht die liebenswürdigste. Er wurzelt selbst durchaus im Materialismus, ja er erklärt den richtig verstandenen Materialismus für die allein berechtigte Weltauffassung; aber dieser soll ihm dennoch nur „Fußpunkt höherer humanitärer Lebensschätzung" sein. Mit aller Entschiedenheit betont Dühring den Wert des Lebens, und das Buch, das er so benannt hat („Der Wert des Lebens" 1865; stark verändert in dritter Auflage 1881), nimmt sowohl unter seinen programmatischen Schriften als auch überhaupt unter den populär-philosophischen Büchern der Zeit einen hohen Rang ein. In der Innigkeit, mit der er die Wirklichkeit als solche umfaßt, auch wenn, auch weil sie Unvollkommenheiten besitzt, Leiden bringt, Lasten auferlegt, in dieser „Naturfrömmigkeit" von ganz neuer, moderner Färbung liegt seine Kraft, liegt die Poesie dieser sonst antipoetischen Natur. Hier haben wir etwas, was mit der Wirklichkeitsliebe Georg Büchners näher verwandt ist als mit dem kalten und wesentlich negativen Materialismus seines Bruders Ludwig Büchner. Wesentlich aus dieser positiven Liebe zur Wirklichkeit heraus wendet sich Dühring mit Leidenschaft gegen den „jensei-

tigen Gespensterglauben" — mit dem Wort wie mit der Idee hat er auf Nietzsche gewirkt — und gegen alle künstlich großgezogenen Illusionen, die die Freude an der realen Existenz beeinträchtigen.

Einen Anti-Idealisten darf man Dühring deshalb doch nicht nennen. Sein Ideal ist die sinngemäße Weiterentwickelung der Menschheit, und zunächst und vor allem seiner eigenen Nation. Dies Ideal gibt jedem Individuum und jeder Lebensphase einen Anspruch auf möglichste Freiheit von jedem überflüssigen Zwang; aber es legt auch jeder Lebensphase und jedem Individuum ganz bestimmte Pflichten auf. In der Betonung dieser Pflichten steht Dührings „antikratische" Lehre zu dem extremen Individualismus eines Max Stirner in schneidendem Gegensatz. Pflicht ist vor allem die unbedingte Wahrhaftigkeit: nur wer ganz das ist, wofür er sich gibt, darf die Rechte beanspruchen, die aus seiner Stellung erfließen. Ist die Wahrhaftigkeit aber noch mehr eine Pflicht des einzelnen gegen sich selbst als gegen die anderen, so hat er Verpflichtungen doch auch gegen die ganze Gattung. Die Ehe ist eingesetzt als Mittel, eine Schöpfungsarbeit im höchsten Sinne zu ermöglichen. Durch die Wahl des Ehegenossen, durch die liebevollvernünftige Diätetik des Ehelebens, durch die gesunde Erziehung der Kinder hat jeder Mensch an der Emporhebung des Geschlechts mitzuarbeiten.

So wenig wie das Ideal darf man der Weltanschauung Dührings die Poesie abstreiten. Zunächst ist eine leidenschaftliche, die ganze Seele ausfüllende Hingabe an bestimmte Ideen und an die Wirklichkeit in sich eine Art latenter Poesie. Wie sie den sonst oft bis zur Trockenheit nüchternen Philosophen gelegentlich — so in seiner Schilderung der wahren Ehe — zu Akzenten von hinreißender Wirkung fortreißt, so gibt sie auch einzelnen Auffassungen oft eine poetische Färbung. Wichtiger ist für Dühring die (von Lotze bereits verkündete) Vorstellung der mathematischen Schönheit: einer hohen, gesetzmäßigen Regelmäßigkeit im Wirklichen, deren angemessene Darstellung ihm als die einzig berechtigte Kunst erscheint. Er stellt denn auch geradezu die Forderung einer „Wirklichkeitspoesie" im strengsten Sinne auf. Die Poesie etwa Goethes scheint ihm durch „Beschönigung" der Realität nicht nur unmoralisch — und er macht den moralischen Standpunkt in aestheticis sehr energisch geltend — sondern auch unästhetisch, weil sie unsern Wirklichkeitssinn verletze. Wir sehen: Dühring ist hier nur der Komparativ von Otto Ludwig. Wie der Dichter dem „Idealisten" Schiller vorwarf, er betrüge den Hörer um die Wirklichkeit, so erhebt der Philosoph den gleichen Vorwurf gegen den „Realisten" Goethe. Auch hier hat Dührings Lehre, die übrigens mit dem landläufigen Naturalismus nichts gemein hat, symptomatische Bedeutung.

Die beste Probe auf jedermanns Lehren ist für Dühring das Leben — ein

Gesichtspunkt, den er besonders in seiner gerade durch die bis zur Wildheit kräftige Subjektivität anregenden „Kritischen Geschichte der Philosophie (zuerst 1869) vertritt. Dühring selbst hat sein Leben mit bewundernswerter Kraft auf die Basis der wirklichen Bedingungen gestellt. Aus kleinen Verhältnissen hervorgegangen, hat er sich eine vielseitige Bildung und durch seine Schriften so gut wie durch seine Anspruchslosigkeit eine ökonomisch gesicherte Stellung erarbeitet. Den rastlos Lesenden und Schreibenden traf das schwere Verhängnis der Erblindung. Er ertrug sie tapfer. Daß er immer herber und schärfer wurde, daß er seine Illusionsfeindlichkeit gern bis zum Anzweifeln auch berechtigter Größen trieb und „die Energie im Für nicht von der im Gegen trennen" wollte, das freilich war kaum zu vermeiden. So kam er in Konflikte, und es wird heut wohl kaum noch jemand bezweifeln, daß die Stärkeren gegen den erblindeten armen Mann zu hart vorgingen. Er verlor (1877) seine Stellung als Privatdozent an der Berliner Universität. Doch fehlte es nicht an eifrigen Anhängern, die bald auch zur Überschätzung des Märtyrers kamen.

„Meine Lehre", sagt er mit berechtigtem Stolz, „ist eine des Lebensmutes"; es wollte etwas bedeuten, daß gerade er diese Lehre durchführte. Eine gesunde, tapfer kämpfende Welt- und Lebensauffassung, wie sie die herrschende Auffassung der Zukunft sein muß, wenn die Deutschen eine Zukunft haben wollen, besitzt in Dühring einen erfolgreichen und bedeutsamen Vorkämpfer. Weitreichend war sein Einfluß auf den mächtigsten Zeitpädagogen des 19. Jahrhunderts, auf Nietzsche; aber auch unmittelbar hat er weite Kreise beeinflußt — oft zwar, wie es zu gehen pflegt, mehr durch das Ungesunde und Einseitige als durch das Gesunde und selbst Große in seinen Lehren und Anschauungen.

Auch als Schriftsteller ist Dühring nicht gering zu schätzen. Seine Sprache zeigt zwar in gesuchten und bis zum Übermaß oft wiederholten Lieblingswendungen („hochkomisch", „rückständig", „eine Meinung servieren" u. dgl.) mehr als gut ist Verwandtschaft mit dem Pamphletstil eines Karl Vogt, ohne dessen packende Kraft zu erreichen; aber die Energie der Charakteristiken und vor allem die meisterhafte Gliederung verleiht selbst rein fachwissenschaftlichen Auseinandersetzungen Reiz. Der wohltuende Rhythmus in der Gesamtarchitektur seiner Schriften, die einfache Klarheit seiner Darlegungen, der wirksame Abschluß jedes Abschnitts gibt zugleich eine Vorstellung von jenem Ideal einer rein mathematischen, realistischen Schönheit der Prosa, wie sie Dührung vorschwebt, ohne daß doch sein allzu heftiges Temperament sie ihn auf längere Strecken erreichen ließe.

Die leidenschaftliche Hingabe an ihr Lebensideal, die Lust am Kampf für

die von ihnen als unumstößlich angesehene Wahrheit, die Kraft, mit dem Feuer ihrer Persönlichkeit Seelen zu werben für die neue Aufgabe, teilen mit Dühring zwei Altersgenossen, zwei andere Feinde und Überwinder des blasierten Pessimismus, zwei andere Propheten moderner Weltanschauung: Ernst Haeckel und Heinrich v. Treitschke.

Ernst Haeckel (geb. 1834 in Potsdam, gest. 1919) ist eine Apostelnatur. Früh wählte der feurige Mann mit den tiefen Dichteraugen die Zoologie als Lebensberuf; früh, vor vielen anderen, erkannte er die ganze Bedeutung der Lehre Darwins und ward von da ab ihr unermüdlicher Vorkämpfer; durch mündliche Lehre und vor allem durch zwei bedeutende, mit werbendem Geschick in großem Zuge hingeschriebene populäre Bücher („Natürliche Schöpfungsgeschichte" 1868, „Anthropogenie" 1874) hat er mehr als ein anderer dazu beigetragen, die Entwickelungslehre zur herrschenden Religion der Gebildeten in Deutschland zu machen. Auch er bekennt sich zum Materialismus; die Entstehung und Entwickelung der Eizelle im mütterlichen Körper löst ihm „die höchsten Fragen mittels der Deszendenztheorie in rein mechanischem, rein monistischem Sinne." Aber eben der Monismus, den sein „Glaubensbekenntnis eines Naturforschers" („Der Monismus" 1892) als „Band zwischen Religion und Wissenschaft" verkündet, soll gleichzeitig auch den vulgären Materialismus überwinden. Aus der Erforschung der Realität soll eine neue Ethik, soll auch eine neue Ästhetik emporblühen; das fordert Haeckel so ausdrücklich, wie Dühring es lehrt. „Durch die harmonische und zusammenhängende Ausbildung der Erkenntnis des Wahren, der Erziehung zum Guten, der Pflege des Schönen gewinnen wir jenes wahrhaft beglückende Band zwischen Religion und Wissenschaft, das heute noch von so vielen schmerzlich vermißt wird." Auch Haeckel also will über den einfachen Materialismus und die blasierte Ablehnung aller Ideale hinaus — auch er sieht das Heilmittel in einer Versenkung in die wirklich vorhandenen Schönheiten. Und auch er hat durch das Gefühl einer persönlichen Erlösung und Befreiung, das seine Schriften so beredt predigen, vor allem auf die Jugend begeisternd gewirkt. Auch in seinen „Indischen Reisebriefen" (1882) wirkt die Frische, die Empfänglichkeit, die Heiterkeit einer ganz von einer Empfindung ausgefüllten Seele wohltuend. Aber auch Haeckel hat man manchen überscharfen, manchen unberechtigten Angriff auf gegnerische Überzeugungen zu verzeihen; auch ihm, wie Dühring und in noch höherem Grade Treitschke, hat man vorwerfen müssen, daß die Heftigkeit vorgefaßter Meinungen ihn zuweilen gegen die Wirklichkeit verblendet und ihn bis zur subjektiven Entstellung der Tatsachen treibt.

Haeckel war eben, wie Treitschke auch, ein Sohn der Konfliktszeit und deren

scharfe Luft weht durch sein Wirken. Auch der Verfassungskonflikt in Preußen, der so lange die Sinne der ganzen politischen Welt hypnotisierte, gehört zu den Kundgebungen einer neu erwachten Lust am Kampf, am öffentlichen Leben, an gemeinsamer Betätigung. Nicht liberale Kurzsichtigkeit und nicht konservative Provokation allein erklären die Härte dieses leidenschaftlichen Ringens: zugrunde lag das tapfere Erwachen der Besten aus der dumpfen Verzweiflung jener „verhängnisvollen Selbstverachtung". Idealismus, Patriotismus, aufopfernde Hingebung für ihre Sache sollte man dem Abgeordnetenhaus der Konfliktszeit so wenig absprechen wie den beiden großen Ministern Bismarck und Roon. Und in diesem wilden Kampf fühlten alle, es handele sich um Leben und Tod. Deshalb erwuchs in diesem Ringen eine neue parlamentarische Beredsamkeit. Nicht mehr galt, was Auerbach von Simson gesagt hatte: er rede Talare; die pomphafte, von romanischer Art beeinflußte, schwungvolle Rede der Paulskirche wich scharfer, schneidender, in das Wort des Gegners sich spitzig einbohrender Sprechweise. In diesem Kampf mit würdigen Gegnern wuchs Bismarck erst ganz zu dem großen Meister des Wortes heran. Seine großen Perspektiven, sein Talent des Schlagworts, seine glänzend originellen Vergleiche erreichte weder Albrecht v. Roon (1803—1879) mit seiner scharfen, kalten, militärisch bestimmten Sprache, noch die Redner der Opposition: Schulze-Delitzsch (1808—1883) mit seiner derb zugreifenden, volkstümlichen Art, Karl Twesten (1820—1870), ein Meister des Appells an das Gesamtgefühl der Hörer, die Veteranen Waldeck und Georg v. Vincke mit ihrem Pathos, die gelehrten Etatsredner Gneist und Virchow mit ihrer auch in der Erbitterung kühlen Sachlichkeit noch weniger. Aber überall fühlte man, daß es diesen Männern tiefster Ernst war; sie mieden die Phrase, die draußen im Land und zumal auf den berühmten Schützen- und Sängerfesttagen freilich üppig wucherte. Doch auch in dieser breiteren und deshalb eben gefährlicheren Beredsamkeit gingen aus dem neu gestifteten Nationalverein Meister der parlamentarischen Rede hervor wie die beiden Hannoveraner Rudolf v. Bennigsen (1824—1902) und Johannes Miquel (1829—1901).

In glücklicherer Zeit erwuchs dann dieser Beredsamkeit eine Nachblüte, die doch fast so tief unter ihr stand, wie die des Konflikts selbst hinter der Eloquenz der Paulskirche zurückstand. Die Vorstellung, Deutschland müsse die Vormacht der neuen Weltkultur werden, förderte zwar nach dem großen Kriege auch die Parlamente zu hohem Schwung der Gedanken und der Rede. Die Rede, die der sächsische Generalstaatsanwalt Friedrich v. Schwarze (28. Dez. 1870) gegen die Todesstrafe hielt, konnte in ihrer warm empfundenen und doch maßvoll ausgedrückten Menschenliebe der philanthropischen Blütezeit so gut würdig heißen, wie etwa die von lebhaftestem sittlichen Ernst

getragene und doch rein sachliche große Anklagerede Eduard Laskers (1829—1884) gegen die Mißbräuche in der Eisenbahnverwaltung und das „Gründertum“ (7. Feb. 1873) einem Moralisten jener Periode nicht übel gestanden hätte.

Es war jener Idealismus, den wir kurz vor dem Ausbruch des großen Krieges heranreifen sahen, und den nun der glorreiche Erfolg eines von keinem Makel entstellten siegreichen Kampfes um Vaterland und Nationalehre zu voller Größe erstehen ließ. Er tönte wider in der neu aufblühenden Beredsamkeit; er schuf auch die größte Arena für die parlamentarischen Talente: den heut von allen Seiten gescholtenen „Kulturkampf“.

Auch er war, mindestens wie er sich entwickelte, ein Kind des neuen Idealismus. Der zu frischer Kraft erwachte Patriotismus, die Kampflust der Überwinder des Pessimismus, die wachsende Heroenverehrung hatten an ihm Anteil, freilich aber auch die verletzende Überhebung, die dem Hochgefühl einer neuen, siegreichen Weltanschauung eigen zu sein pflegt. Deshalb tut man unrecht, auf den „Kulturkampf“ (wie auf den Konflikt) jetzt nur mit mitleidiger Verachtung herabzusehen. Man tut es doppelt mit Unrecht, weil auch auf der andern Seite ein tapferer und opferbereiter Idealismus erwachte. Weder überzeugte und beredte Verteidiger des Ultramontanismus wie die beiden Reichensperger (August 1808—1895, Peter 1810—1892) oder Hermann v. Mallinckrodt (1821—1874), noch die Priester, die in Gefängnis und Verbannung zogen, noch die Gemeinden, die sich mit Opfern erhielten, haben solches Urteil verdient. In dem leidenschaftlichen Miterleben dieser Kämpfe begann auch die katholische Literatur, die so lange zurückgeblieben war, neue Kräfte zu sammeln; zunächst freilich ward es eine Literatur des Kampfes bei dem talentvollen Publizisten Paul Majunke (1842—1899) wie bei den Historikern Johannes Janssen (1829—1891: „Geschichte des deutschen Volkes“ 1877—1898) und Ludwig Pastor (geb. 1854).

Auch der Beredsamkeit der Kanzel wuchsen in dem Sturm der allgemeinen Erregung neue Flügel. Rudolf Kögel (1829—1896), in einflußreicher Stellung am Hof des Königs Wilhelm tätig, strebte in dem Rhythmus seiner vom einem prachtvollen Organ würdevoll vorgetragenen Predigten nach dem Ruhm eines deutschen Bossuet; Friedrich Ahlfeld (1810—1884) schloß sich enger an die Tradition der deutschen Kanzelrede an, die Emil Frommel (1828—1896) aus Karlsruhe mehr nach der Seite gemütvoller Stimmung, der gewaltigste von ihnen aber, Oskar Pank (geb. 1838), durch poetische Erhöhung weiterzubilden suchte.

Als Agitator im größten Stile, als leidenschaftlicher Vorfechter eines nationalen und sittlichen Ideals ist Heinrich v. Treitschke (1834—1896) in erster

Linie aufzufassen. Der Sohn des sächsischen Generals aus einer alten tschechischen Emigrantenfamilie (geb. 15. Sept. 1834 in Dresden) wäre am liebsten selbst Offizier geworden, wie sein Bruder, der 1870 fiel. Da verschloß dem achtjährigen Knaben eine von den Masern zurückgebliebene Schwerhörigkeit für immer die militärische Laufbahn. Er hat es vielleicht nie ganz überwunden. Immerhin — stark und gefaßt wußte schon der Knabe die schwere Probe so tapfer zu bestehen, wie der gereifte Dühring die der Erblindung. Seine Lebensphilosophie zog gerade aus dieser Erfahrung die besten Säfte: „Das einzige praktische Resultat, das ich daraus ziehen kann, ist allemal: werde ein recht tüchtiger Mensch und ersetze durch den Wert, was dir die Natur versagt! Und dies ist eine von den Lehren, die sich nur im Schmerze lernen lassen."

So ward er im Unglück zum Kämpfer geschmiedet; so ward er durch die Not dazu gepreßt, in einer weichlich verzagenden Zeit dem Pessimismus aufs Haupt zu treten. „Denn Kampfes würdig ist des Lebens Schöne!", wie es in einem seiner Gedichte heißt. Und diesen Kampf erachtete er, wie Dühring, als erste Mannespflicht. „Mein ganzes Wesen widerstrebt der Schopenhauerschen Junggesellenphilosophie und der törichten Lehre vom Glück des einsamen Weisen. Meine Lebensweisheit lautet, daß wir armen Kreaturen ein wenig Glück brauchen, um sittlich und tüchtig zu leben." Freilich aber konnte der große Gewinn dieser mutigen Lebensanschauung nicht ohne Opfer erkauft werden. Die Unfähigkeit, einer lebhaften Diskussion zu folgen, konnte dem zukünftigen Politiker nicht ungefährlich bleiben. Die Schroffheit seiner Polemik, die schneidende Abweisung jeder von ihm nicht, manchmal auch nur nicht mehr geteilten Meinung hat gewiß zum Teil hier ihre Wurzel; denn eigentlich war Treitschke eine liebevolle, in der Freundschaft weiche Natur. Aber jene körperliche Vereinsamung zwang ihn über die angestammte literarische Kampflust seiner Landsleute Thomasius, Lessing, Richard Wagner hinaus: er gewöhnte es sich an, auch die geschriebenen Einwendungen der Gegner nicht zu hören oder doch nur als der Beachtung unwertes Geräusch zu behandeln.

Der im Leid früh gereifte Jüngling studierte Nationalökonomie, Jura, Geschichte; besonderen Einfluß übten auf ihn Dahlmann, den er in Bonn hörte, und Fichte, den er eifrig las. Wie Bailleu treffend hervorhebt, gehen Treitschkes politische Ideen aus seinen ethischen Anschauungen hervor und nicht umgekehrt: „er verurteilt die deutsche Kleinstaaterei besonders deshalb mit aller ihm eigenen leidenschaftlichen Entrüstung, weil sie den sittlichen Charakter der Deutschen verkümmere und herabwürdige". Auch für die Nation, die er mit ganzer Seele liebte, galt jener Spruch, daß wir ein wenig Glück brauchen, um tüchtig und sittlich zu leben; die dumpfe Gedrücktheit der politischen Zustände ließ die deutsche Tüchtigkeit nicht zu ihrer vollen Kraft gelangen. Wie

Wolfgang Menzel und Ludwig Börne, wie Sallet und Dingelstedt faßt er die unheilvolle Wirkung der zerrissenen politischen Zustände vor allem als moralische Gefahr auf. So ward der Schüler Fichtes und Dahlmanns zum aktiven Politiker.

Das war er schon, als er (1858—1863) in Leipzig als Privatdozent für Geschichte wirkte und dort namentlich Gustav Freytag nahe trat. Dem sonst nüchtern zurückhaltenden Vorfechter der preußischen Größe ging das Herz auf beim Anblick dieses Sachsen, der die Kleinstaaterei so ingrimmig haßte, dieses guten Kameraden, mit dem er „ein gutes Teil der Poesie, welche uns erwärmte und hob“, aus dem Kreise der Antipartikularisten scheiden sah, als Treitschke 1863 als Professor nach Freiburg ging. Hier vollendete er sein erstes großes Buch, den ersten Band der „Historischen und politischen Aufsätze“ (1865). Ganz und gar, wie es schon der Titel sagt, ein Schüler der „politischen Historiker“, unter denen ihm nach der politischen Tendenz Sybel und Baumgarten, nach der lebhaft subjektiven Erfassung aber Mommsen am nächsten stand, ist er ein Genosse dieser glänzenden Männer auch durch die Vielseitigkeit der Interessen und die künstlerische Bewertung der Form. „Diese beiden leidenschaftlichsten und persönlich leuchtendsten unter unseren großen Geschichtschreibern“ nennt Erich Marcks Mommsen und Treitschke, indem er ihre Zusammengehörigkeit betont. Aber das Studium der politischen Geschichte, das bei den Früheren nur ein Hilfsmittel zur Erfassung der theoretischen Politik war, ward bei ihm eine Waffe der praktischen Politik. Unparteiisch wollte er gar nicht heißen. „Nach dem Ruhme, von den Gegnern unparteiisch genannt zu werden, trachte ich nicht... Jene blutlose Objektivität, die gar nicht sagt, auf welcher Seite der Darstellende mit seinem Herzen steht, ist das gerade Gegenteil des echten historischen Sinns. Alle großen Historiker haben ihre Parteistellung offen bekannt.“ Zu Ranke, dem er es nicht verzeihen konnte, wie kühl er von Deutschlands größten Nöten zu erzählen verstand, blieb Treitschke immer in starkem Gegensatz; Macaulay und Mommsen leuchteten seinem Wege voran.

Schon diese Namen aber beweisen, daß Treitschke trotz seiner politischen Voreingenommenheit nicht etwa, wie doch wiederholt von liberaler Seite geschehen ist, mit Partei-Geschichtsmachern wie dem alten Rotteck zusammengestellt werden darf. Diesen war die Geschichte wirklich nur ein Arsenal, aus dem ihre Parteigänger sich Waffen holen sollten gegen „Tyrannen“ und „Blutsauger“; die welthistorische Wirklichkeit verlor ihr selbständiges Recht. Treitschke dagegen besaß, was der echte Historiker nicht entbehren kann: die Freude an den Tatsachen. Als er sein größtes und berühmtestes Werk begann, die „Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert“ (seit 1879), da war

es sein ausgesprochenes Ziel, den Deutschen wiederzugeben, was sie verloren hatten: die Freude an ihrer großen Geschichte. Er konnte es, weil er selbst sie so voll empfand. In dieser Intensität des historischen Miterlebens lag, wie in Dührings inniger Liebe zur Realität, wie in Haeckels Begeisterung für die neue Lehre, jenes zündende Feuer echter Poesie, das ihn zum größten Werber für die nationale Idee machte. Er hat sich auch selbst als Dichter versucht („Vaterländische Gedichte" 1856, „Studien" 1857; dramatische Entwürfe), ohne doch über den Dilettantismus hinauszukommen, wenige Stücke ausgenommen, in denen der starke Mann, der eigenes Leid in der Brust zu verschließen gewohnt war, doch einmal sagt, was er leide. Er glaubte sich eine Zeitlang zum Dichter berufen; aber dazu war seine Fähigkeit des Mit- und Einfühlens zu sehr begrenzt. Steht er bei den Seinen, so erlebt er alles mit, und das Bild des mächtig kämpfenden Hektors hat etwas Begeisterndes. Blickt er aber auf die Gegner, so verwandelt seine Leidenschaft sie sofort, wie der Trank der Kirke die Genossen des Odysseus, in lauter unreine Tiere. Er kann sich nicht genug tun an unermüdlichen Hohnworten; kein Österreicher, der nicht ein Scheltwort mit dem Präfix „k. k." erhielte; „demokratisches Gewieher", „maßlose Unwissenheit", „dreiste Pfiffigkeit" und dergleichen ohne Unterlaß, zumal in den letzten Bänden. So erhalten wir den Eindruck, daß auf der einen Seite immer nur Weisheit und Kraft gewaltet habe, auf der anderen nur Torheit und Bosheit; solcher Kampf aber ist kein poetischer. Das alles gibt dem zu viel gerühmten Stil Treitschkes die Maßlosigkeit, die Ruhelosigkeit, die Monotonie beständiger Aufgeregtheit, über die ein Stilist wie D. Fr. Strauß klagt. Auch scheint es mir unrichtig, die Mängel dieses immer rhetorischen, immer die gleichen Mittel verwendenden, immer überlauten Stils aus dem furor teutonicus des dreinschlagenden Politikers allein zu erklären; es ist in diesem Zuviel von Pathos eher ein atavistischer Rückschlag in die slawische Kriegsberedsamkeit der alten Trceks. Die Geschichte der Beredsamkeit wird freilich gerade die rhetorischen Partien des Werkes so wenig übersehen dürfen, wie Treitschkes Reichstagsreden (erschienen 1896) oder die in den „Zehn Jahren deutscher Kämpfe" (1874) gesammelten Aufsätze aus den „Preußischen Jahrbüchern", die Treitschke leitete, nachdem er 1866 aus politischen Gründen die Freiburger Professur niedergelegt hatte.

Aber Treitschkes „Deutsche Geschichte" ist mehr als ein Kunstwerk; sie ist eine Tat, sie ist, trotz allen Einseitigkeiten, eine große patriotische Tat von dauernder Bedeutung. Mit ihr hat Treitschke wirklich Geschichte mehr gemacht als geschrieben. Er hat den Deutschen nicht nur, wie er begehrte, die verlorene Freude an ihrer Geschichte wiedergegeben — er hat ihnen auch ein neues Fundament geschenkt für die geschichtliche Entwickelung der Zukunft.

Als Mann des Kampfes, als Prophet der nationalen Idee, als Förderer und Verempfinder der hohen Freude an dem Glück eines aufsteigenden Volkes steht Treitschke an erster Stelle unter denen, ohne die die Regsamkeit, die Hoffnungen, die Gewißheiten des geistigen Deutschland von heute nicht denkbar wären. Nochmals ist hier auch an Felix Dahn (1834—1912) zu erinnern und an das Beste in ihm: seinen feurigen Patriotismus, der etwas Poesie in seine schwächsten und absichtlichsten Schöpfungen bringt; und an Zeitgenossen Treitschkes wie Björnstjerne Björnson (1832—1911), dessen leidenschaftliches Kämpfertemperament, dessen Einseitigkeiten und Schroffheiten wie die volle Ehrlichkeit seiner Natur und seines Idealismus an Eigenschaften unseres Historikers ihr Gegenbild finden.

Was Treitschke für die deutsche Geschichte, das wollte Scherer für die deutsche Literatur vollbringen: der Nation die Freude wiederschenken an einem Schatz, den Nörgler und Pedanten voll zu genießen verlernt hatten. Wilhelm Scherer (1841—1886) aus Schönborn in Niederösterreich steht wie mit seinem Geburtsjahr auch mit seiner Art mitten inne zwischen den beiden großen Kritikern dieser Epoche, Emil Zola (1840—1902) und Georg Brandes (geb. 1842). Das feurige, kampflustige Temperament, die starke Beimischung politischer und aufklärerischer Tendenzen teilt er mit beiden; darin ist er ein Genosse jener tapferen Überwinder des müden Pessimismus, unter denen Treitschke ihm lange auch persönlich nahe stand. Er liebte es, kühn nach unentdeckten Ländern auszufahren; eine ängstlich von Einzelheit zu Einzelheit fortspinnende Untersuchung verspottete er wohl als „Küstenschiffahrt". Der erstaunliche Umfang seiner Kenntnisse, die Schärfe seines Blickes, vor allem eine seltene Virtuosität der Kombination ließen ihn oft auch, wo er am kecksten dem „gesicherten Stand der Wissenschaft" vorgriff, das erkennen, was er noch nicht beweisen konnte. Und doch fühlte er selbst, daß Gefahr auch in seiner wissenschaftlichen Wagelust lag, in der entschlossenen Subjektivität, die ihm unsympathische Gestalten wie Grabbe und Richard Wagner rücksichtslos ablehnte, in der Freude am gegenseitigen Erhellen oft weit entfernter Punkte. Um so energischer schloß er sich den Männern der strengen Methode an, um so kräftiger suchte er überall die Technik der philologischen Forschung dem Ideal einer objektiven, empirischen Evidenz anzunähern.

Sein letztes Ziel blieb immer eine auf konkrete Tatsachen gestützte Geschichte der deutschen Volksseele. Auch seine zahlreichen kritischen Aufsätze („Vorträge und Aufsätze" 1874, „Kleine Schriften", nach seinem Tode erschienen 1893) und vor allem seine „Geschichte der deutschen Literatur" (1883) strebte diesem Ziele zu. Und hier kam nun dem Manne, der aus Trotz gegen den tatsachenblinden Idealismus einer doktrinären Ästhetik zuweilen, wie in

dem geistreichen Entwurfe einer streng empirischen „Poetik“ (erschienen 1888), bis an die Grenzen des wissenschaftlichen Materialismus ging, die Genialität der eigenen Persönlichkeit zu Hilfe. Alle die Freuden, alle die Schmerzen, die die Götter ihren Lieblingen ganz geben, waren ihm ja auch Tatsachen der Erfahrung; die überstürmende Hoffnung und das tiefschmerzliche Verzagen, die Sehnsucht nach Eroberung der ganzen Tatsachenwelt und das Bedürfnis nach fruchtbarem Anbau eines engen Spezialgebietes — er kannte das alles und wußte ihm beredten Ausdruck zu leihen. Deshalb wuchs sein Empirismus, eben weil er voll lebendigen Tatsachensinnes war, über den Materialismus hinaus. Große Gelehrtencharaktere wie Jacob Grimm, dem er (1885) das formvollendetste seiner Bücher widmete, eine Biographie, wie wir wenige besitzen, und große Dichtergestalten, wie vor allem Goethe, hoben ihn zu dem höchsten Flug nachschaffender Interpretation. Da galt von dem, der sonst wohl auch einmal kühn die Tatsachen terrorisierte, das schöne Wort Karl Lachmanns, das er gern zitierte: „Seinen Geist befreit nur, wer sich willig ergeben hat.“ Dann versenkte er sich begeistert in die Eigenart des Genies und machte den großen Mann zum Verkünder der letzten Geheimnisse. Aber eben die gläubige Überzeugung von Goethes überragender Größe läßt ihn auch ruhig mit sachlicher Kritik und Analyse an die Rätsel treten, die das Schaffen des Dichters darbietet, läßt ihn Stil, Technik, Metrik zergliedern („Aus Goethes Frühzeit“ 1879, „Aufsätze über Goethe“, herausgegeben von Erich Schmidt 1886) ohne die geringste Furcht, daß ihm das „den Genuß verderben“ könnte. Im Gegenteil, es steigerte ihm die Freude des genießenden Mitschöpfers, wenn er die großen Grundzüge aller Entwickelung auch in den höchsten Leistungen des Menschengeschlechts bestätigt fand.

Und dies fromme Gefühl von der inneren Einheit trug er vor allem auch in die Betrachtung der neueren Literaturgeschichte. Oberflächlichkeit und böser Wille haben es fertig gebracht, diesen Mann, der sich über nichts so sehr freuen konnte als über ein neues Talent, für einen „Goethepfaffen“ auszugeben, weil seine Literaturgeschichte mit Goethes Tod schließt! Künstlerische und wissenschaftliche Gesichtspunkte bestimmten ihn zu diesem Abschluß; daß er „die deutsche Literatur mit Goethes Tod aufhören lasse“, konnte nur der gekränkte Ehrgeiz einiger kleinen Größen aufbringen, die die Darstellung der deutschen Literatur lieber in ihrem eigenen Namen gipfeln lassen wollten. Gerade die Kritik der Gegenwart hat von Scherer die bedeutendsten Impulse erhalten. Ein glänzender Lehrer, war Scherer (geb. 26. April 1841) schon früh (1868) in Wien Professor geworden; aber seine kräftige Sympathie mit dem aufstrebenden Preußen, die heftigen Rügen gegen die altwienerische Gespaßigkeit und falsche Gemütlichkeit, in der er sich mit Anzengruber („Das

vierte Gebot") zusammenfand, überhaupt die vielseitige, nach Politik, Kunst, öffentlichem Leben ausgreifende Art des großen Gelehrten machte ihn auf die Dauer dort unmöglich. An der neugegründeten Universität Straßburg ward er (1872) einer der gefeiertsten Lehrer, und das Heroenzeitalter der jungen Hochschule in der lieben alten Goethestadt mit dem herrlichen Münster und den engen alten Gäßchen am Wasser wird nicht zum wenigsten auch durch die Erinnerung an diesen hinreißenden Meister des Wortes verklärt. Es war wohl seine glücklichste Zeit, so viel ihm auch nach der Berufung in die Reichshauptstadt (1877) häusliches Glück, rasche Berühmtheit, vielfältigste Berührungen und Beziehungen brachten. An den politischen Kämpfen des Tages nahm er eifrig Anteil, Verehrer Bismarcks, ohne doch den von ihm nach Carlyle gern gepredigten Heroenkultus an dem Reichskanzler so leidenschaftlich wie Viktor Hehn oder Treitschke zu betätigen; vor allem unbedingter Vorfechter der Toleranz. Von allen Dingen angeregt, von überallher zu tätigem Mitleben aufgefordert, überanstrengte der mittelgroße Mann mit der hohen Stirn, den fragenden Augen, der so gern in leichter Lebhaftigkeit, lächelnd, laut redend, in dem braunen Sammetjackett über der altmodisch hohen Weste, in rasch vertieftem Gespräch mit Freunden daherschritt, der „Gelehrte und Schriftsteller reicher Frucht und reicherer Hoffnung", wie ihn kurze Zeit vor seinem Tode Mommsen anredete, seine großen Kräfte; und gerade da er sich so recht auf dem Gipfel fühlte, da er die Früchte unendlicher Arbeit mit leichterer Hand glaubte abpflücken zu können, da brach er (6. August 1886) zusammen.

Einen neu erwachenden Idealismus rühmten wir diesem Zeitraum nach, dessen Kunst nicht reich ist, und in dem die Gelehrten immer noch die Schriftsteller überragen, die Prosaiker die Dichter in den Schatten stellen und die älteren Meister die jüngeren übertreffen. In diesem Zeichen haben die Dühring und Haeckel, die Treitschke und Scherer den müden Pessimismus und den platten Materialismus überwunden und Bahn gebrochen für eine Empfänglichkeit der Seelen, die die unentbehrlichste Vorbedingung war für das Entstehen einer neuen Kunst.

Nur diese Stimmung, noch nicht die neue Kunst selbst brachte ein Dichter, den man wohl den dramatisierten Treitschke nennen könnte und dessen Werke denselben Geist leidenschaftlicher Vaterlandsliebe atmen. Ernst v. Wildenbruch (geb. 1845 zu Beirut, gest. 1909) ist nur von einer Leidenschaft erfüllt: ganz und gar gehört er der patriotischen Muse. Zwei „Heldenlieder" („Vionville" 1874, „Sedan" 1875) machten ihn zuerst weiteren Kreisen bekannt — die ersten Versuche, die Großtaten des Krieges episch auszumünzen. Auf eine starke Liedersammlung („Lieder und Gesänge" 1877) folgte dann,

von seltneren Romanen, Novellen, Humoresken unterbrochen, die lange Reihe seiner Dramen (von den „Karolingern“ 1882 an), in stürmisch hervorbrechender Flut; und sicherlich liegt ihm die dramatische Tätigkeit am nächsten.

Am schwächsten ist er als Erzähler. Schon sein erster Roman, „Der Meister von Tanagra“ (1880), leidet unter der stürmischen Ungeduld des Autors. Schon hier haben wir ganz den späteren Wildenbruch: er haftet an dem sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck großer Erregungen, er bedarf überall starker Gesten, lauter Worte, leidenschaftlicher Konflikte. Das Stille, das Dauernde, die hohe Macht der Ruhe existiert für ihn nicht. Aus der Zeit nach Goethe, aus der modernen Ehrfurcht vor mächtigen ernsten Gesetzen sind wir zurückgeworfen in eine Weltanschauung, die nur eine Entwickelung in Katastrophen kennt — ja, für die die Entwickelung nur um der schönen Katastrophen willen da ist. Wildenbruch, in dessen Adern Hohenzollernblut fließt, den der Zufall — den „vaterländischen Dichter“! — im Orient geboren werden ließ, er besitzt durchaus jene Freude der Hohenzollern am pathetischen Moment; er liebt es, wie Friedrich I. im Krönungsmantel zu erscheinen, Geister zu beschwören wie Friedrich Wilhelm II., Dome einzuweihen wie Friedrich Wilhelm IV.; er liebt es, in feierlicher Pracht und mit symbolischen Gebärden einherzuziehen, wie die Fürsten des Morgenlandes. Der Moment, in dem das Mitgefühl mit seinen Figuren ihn zu einem wahren Rausch der Empfindung hinreißt, ist für diesen modernen Romantiker das eigentliche Ziel der dichterischen Sehnsucht. Denn auch Wildenbruch, wie Otto Ludwig, geht aus vom Anblick packender Situationen; und darin liegt das gute Teil echt dramatischer Begabung, das er besitzt. Aber er läßt sie nicht ausreifen; er nimmt sich nicht die Zeit, sie zu studieren; er haßt Ibsen, der so langsam und methodisch seine Figuren kennen lernt und den Rausch des inspirierten Schaffens daran setzt. Deshalb ist er zum Epiker verdorben, den der ganze Weg seines Helden interessieren muß, der Zeit haben muß — Wildenbruch hat nie Zeit.

In seinen Gedichten dagegen findet die leidenschaftliche Erregung oft starke Töne:

> Besser, vom Vulkan durchflutet,
> Als ein ausgebranntes Land,
> Besser noch ein Herz, das blutet,
> Als das solchen Frieden fand.

In seinem berühmtesten Gedicht, dem „Hexenlied“, mag man wohl fragen, ob es glücklich war, die Beichte des schlimm-heiligen Medardus von dem Beichtiger erzählen zu lassen, die er doch besser selbst vor unseren Ohren ablegte; aber die vulkanische Macht dieses Ausbruchs wütender Liebe bleibt selbst in

dieser Abschwächung noch wirksam. Oder ein Stück, in dem wir den Gegensatz dieses nervösen Temperaments zu der künstlerischen Ruhe anderer Zeiten mit Händen greifen. Paul Heyse hat jenen „Odysseus“ gedichtet, den niemand vergessen wird, der ihn las: der heimgekehrte Dulder träumte von Sturm und Wogen, und jetzt blickt sein Auge ruhelos: „Wie soll ich nun tragen ein ruhiges Glück?“ In wenigen Strophen ein erschütterndes Menschenschicksal, eine meisterhaft abgerundete Novelle: der Mann, der aus Kampf und Not gerettet, Kampf und Not nicht mehr entbehren kann. Ein Höhepunkt — und dann ein stimmungsvoller Abschluß. — Wildenbruch setzt das Gedicht fort; er verlängert es zu „der Odyssee letztem Teil“. Odysseus stürzt wirklich in die Flut: „Hier drinnen ist Tod — und da draußen das Glück.“ Aber draußen hört er den herzzerreißenden Schrei seines Weibes, und mit eisernem Arm steuert er sich wieder zurück zu Penelopeia, und in den Armen liegen sich beide. Die sehnsüchtigen Gefühle des Heyseschen Helden werden in konkrete Taten umgesetzt, Penelopens Weh verdichtet sich zum gellenden Schrei — der tiefe, unlösbare Konflikt wird durch eine theatralische Umarmung, durch ein Schlußtableau ersetzt. Und wenn Odysseus morgen nochmals in das Boot steigt? Und dennoch — so lebhaft sind die Gebärden, so wild ist der Schrei, daß wir unser seinem Eindruck bleiben, daß wir dem Dichter das Unwahrscheinliche zuzugestehen bereit sind. Freilich, ermüdet er uns durch Balladen von ungebührlicher Länge („Die letzte Pflicht“, „Des Parsen Gebet“), so treten die Mängel des Epikers zu stark hervor, als daß der Lyriker ihn retten könnte. Und auch dem schadet seine Neigung für das Laute, Sinnlich-Wirksame. „Kein Pianissimo ohne Pauken.“ Bei Wildenbruch ziehen sogar die träumenden Frühlingsgedanken „sausend und brausend“ über die Erde. Jener Reiz, stille Zustände sich selbst aussprechen zu lassen, ist ihm versagt; das muß er Goethe und Lenau und Mörike und Storm überlassen. Aber was der Mensch laut aussprechen kann, das verkünden seine wirkungsvollen Gelegenheitsgedichte („Kaiser Wilhelms Tod“, „Auf Richard Wagners Tod“, „Auf Wilhelm Scherers Tod“, „Ihr habt es gewagt!“) stark und mächtig. Denn dieser leidenschaftlichen Seele ist es ernst mit dem Miterleben.

Heinrich v. Kleist darf im ganzen wohl der Schutzpatron der dramatischen Tätigkeit Wildenbruchs heißen. Nur eben — man könnte Wildenbruch doch nur einen veräußerlichten Kleist nennen. Die Psychologie, das heißt die Erkenntnis seelischer Notwendigkeiten, ist ersetzt durch eine fast willkürliche Folge äußerer Handlungen; die Individualisierung, die einen Kottwitz und einen Kohlhaas und all die Gestalten des „Zerbrochenen Krugs“ schuf, ist verdrängt durch ein Arbeiten mit festen Typen und Rollenfächern: der patriotische Alte, der Intrigant, der zwischen dem schwarzen und dem weißen Engel

stehende Fürst. Die bei Kleist je nach der Situation so ganz verschieden schimmernde Sprache wird einer gleichmäßigen Aufgeregtheit geopfert. Der „Neue Herr" (1891) ist so einseitig und ungerecht, so übermäßig pathetisch und so wenig psychologisch wie gewisse Partien in Treitschkes „Deutscher Geschichte". Und bei andern geht das zügellose Behagen am Pathos noch weit über das hinaus, was dem erregten Charakter zugestanden werden mag. Dann hat man den Eindruck einer erzwungenen Selbstberauschung: er dichtet dann, wie Hedwig Dohm witzig sagt, „mit geballten Fäusten", und im Sturm der Überanstrengung zerschlägt er alle Menschenähnlichkeit, alle Möglichkeit in der Psychologie der Seelen und der Verhältnisse („Die Gewitternacht" 1898).

Er hat sich an Shakespeares Drama geschult („Christoph Marlowe"), an Schiller und Kleist, an dem realistischen Drama der Gegenwart („Die Haubenlerche" 1891, „Meister Balzer" 1892); er hat literarische Satiren in dramatischer Form („Das heilige Lachen" 1892) und große historische Trilogien („Heinrich und Heinrichs Geschlecht" 1896) geschrieben — eine eigentliche Entwickelung aber ist in seiner Gesamtproduktion fast so wenig zu finden wie innerhalb des einzelnen Dramas. Feste Typen gewaltsam zu theatralischen Effekten zu führen — das blieb vom „Harold" (1882) bis zum „Heinrich" (1896) seine Art.

Überall aber blieben ihm auch die großen Vorzüge seiner Persönlichkeit treu: überall fühlen wir die volle Selbstlosigkeit eines hingebenden Gemütes, das den Zeitgeschmack und die Zeitkritik überhört und tapfer auf dem Posten bleibt, den es sich zugewiesen glaubt. Wir verkennen auch nicht, daß Wildenbruch aus seinem Glauben heraus dieser Zeit manches zu bieten hat, was sie sonst vermißte. Vor allem ist es der lebhaft menschliche Anteil des Dichters an seinen Figuren. Eine Zeitlang sah es aus, als sei der moderne Autor an seiner Gleichgültigkeit gegen die eigenen Kinder zu erkennen. Dem gegenüber fühlte das Volk mit Recht in Wildenbruchs „Harold" oder „Quitzows" oder „König Heinrich" etwas von der Tradition der großen Meister.

Bei gleichem Ausgangspunkt blieb **Richard Voß** (aus Neugrabe in Pommern 1851—1918) noch viel tiefer als Wildenbruch in der Romantik stecken. Auch ihm ist das wilde Wonnegefühl des zügellosen poetischen Wahnsinns das höchste Glück des Dichters. In wirkungsvollen Kontrasten, in pathetischen Reden, in effektvollen Situationen ergeht sich seine Phantasie; das Leben kennt er, wie Goethe von einem Dichter in bezug auf die Natur sagte, „eigentlich nur durch Tradition". Aber in diesem rührend gläubigen Dichtergemüt gewinnt das Theatralische fast eine neue Wahrheit. So naiv, so ehrlich hat niemand an alle Theatercoups, an alle Monologe voll grenzenloser Selbsterkenntnis, an alle Charaktere von bewährtem Zuschnitt geglaubt wie Voß. Bewegt er sich

nun auf einem Boden, der eine gewisse theatralische Vorbereitung mit sich bringt, so mag er eine Art Wirklichkeit vortäuschen: so in jener „Luigia San Felice" (1882), wo süditalienisches Naturell und Erregung des politischen Bürgerkriegs zusammenwirken, um pathetische Reden, um dekorativ wirksame Symbole, vielleicht sogar um wunderbare Charakteränderungen möglich erscheinen zu lassen. Diese Vorbedingungen kommen auch seinen „Römischen Dorfgeschichten" (1884, 1897) zugut und stellen diese mit einer gewissen humoristischen Naivität erzählten Novellen über seine Romane („Die neuen Römer" 1885, „Die neue Circe" 1886, „Dahiel der Konvertit" 1888) mit der hysterischen Aufgeregtheit ihrer charakteristischen Abenteuer und abenteuerlichen Charaktere. Was „Michael Cibula" (1887) allein an Unmöglichkeiten in Psychologie und Kolorit aufweist, läßt sich durch Jahrzehnte unserer Romanproduktion hindurch anderwärts nicht in gleicher Häufung auftreiben.

Kein stärkerer Gegensatz zu Voß' und Wildenbruchs mit konventionellen Mitteln zu typischen Effekten hinstrebenden Romanen läßt sich finden als die Geschichten von Theodor Hermann Pantenius (1843—1915) aus Mitau. Fest und bestimmt steht er in der Wirklichkeit. Seine geliebte kurländische Heimat ist ihm innigst vertraut, und der eigenartige Duft, der ihr eigen ist, liegt über seinen Erzählungen wie über seinen schlicht und anschaulich vorgetragenen Jugenderinnerungen (1898). Und wieder gehört Pantenius wie Walter Scott und Wilibald Alexis zu den echten Meistern des historischen Romans, weil er nicht irgendeine „interessante Situation" aus der Weltgeschichte herausschneidet, sondern aus der fließenden Entwickelung eines Stammes die Momente hebt, die die innersten Grundzüge der nationalen Individualität erblicken lassen. In seinem besten, reifsten Werk, „Die von Kelles" (1885), sehen wir den kurländischen Adel der Reformationszeit vor uns in wunderbar kräftig erfaßter Eigenart. Und die Zeit mit ihrer wilden Vergeudung prächtiger Anlagen, mit ihrem kaum zu entwirrenden Durcheinander der politischen, konfessionellen, sozialen, persönlichen Gegensätze — ich wüßte nicht, wo sie wirksamer gezeichnet wäre. „Zwecklose Kraft unbändiger Elemente" überall — im Raufen wie im Saufen, im Pläneschmieden wie im Prahlen. Vor allem die prächtigen Trinkgelage haben ihresgleichen nur in einem Buch, das nicht unserer Literatur angehört: in Selma Lagerlöfs „Gösta Berlingssaga" (1895), dieser modernen schwedischen Ilias. Was tut es, daß die ersten archivalischen Studien des Lokalpatrioten sich gelegentlich zu stark bemerkbar machen: nicht immer weiß er die Berichte über das Tatsächliche ganz in die Stimmung des Erfundenen aufzulösen; aber es braucht nur eine seiner Figuren wieder zu erscheinen, der prächtige alte Stiftsvogt

mit seinem pessimistisch-hoffenden „Na Gott besser's!" oder der streitbare Pfarrer — gleich sind wir wieder in der Illusion des Mitlebens. Und das ganze Buch hat auch, wie jedes Werk einer starken Individualität, seine eigene Atmosphäre. Ein kräftiger, schlichter Gottesglaube, eine entschiedene christliche Religiosität, ein konservativ germanischer Geist durchdringt nicht nur die Hauptgestalten, sondern auch die Geschichte selbst. Kein enges Eifern — aber der Schmerz der Liebe, ein verhaltener Zorn, eine stille Hoffnung.

Wo solche Versenkung in die Volksart sich mit dem selbsterlebten, brennenden Bedürfnis nach Veredelung und Aufklärung verband, da traten an die Stelle der historischen Dramen und Romane Zeitdramen und Zeitromane von ganz neuer Art: die realistisch-pädagogische Dichtung, die Keller verkündete, war gekommen!

Achtzehntes Kapitel: Volkserziehung

Wir rechneten die Erbauungs- und Erziehungsliteratur zu den „Dauergattungen": eine feste Tradition bei den Verfassern — und eine große Anspruchslosigkeit bei dem Publikum lassen hier eine breite Masse von Durchschnittsware ohne stärkere Entwickelung sich fortsetzen. Nur selten erscheinen auf diesem Gebiet bedeutendere Talente; sie gehören dann meist dem Stande der Lehrer oder der Geistlichen an.

So hat der kernige Stadtpfarrer Heinrich Hansjakob von Freiburg i. Br. (geb. 1837 in Haslach i. B.) die fromme Schwarzwäldererzählung zu seinem Sondergebiet ausgebildet („Aus meiner Jugendzeit" 1880, „Wilde Kirschen" 1888, „Schneeballen" 1892, „Bauernblut" 1896). Er prägt gern die eigenen Erlebnisse aus („Aus meiner Studienzeit" 1885), kräftig, schmucklos; in der energisch beigefügten Moral steckt etwas von Alban Stolz und der Freiburger Tradition. Doch auch ein wenig von Jeremias Gotthelf ist auf diese kräftige Persönlichkeit mit ihrem Haß gegen die moderne Kultur und ihrer Liebe zur Heimat übergegangen. „Sein Blick", sagt Albert Geiger, „hat eine wundersame Fundkraft für Gestalten des Volkslebens; mit ein paar Strichen, voll höchster Ökonomie der Schilderung, stellt er Typen aller Art hin." Größere Geschichten „romanartigen Stils" aber muß auch dieser liebevolle Kritiker formlos und leicht weitschweifig schelten.

Die autobiographische Grundlage und die volkstümliche Färbung zeigt auch der treffliche Volksschullehrer Heinrich Schaumberger (1843—1874), ein Thüringer, der sich an Auerbachs Dorfgeschichten zum eindringlich mahnenden Schilderer bäurischen Elends erzog („Im Hirtenhaus", „Fritz Reinhardt. Erlebnisse und Erfahrungen eines Schullehrers" 1874), doch in Not und Krankheit tapfer sich auch den Humor wahrte („Bergheimer Musikantengeschichten" 1875).

Auerbachs Einfluß wirkt auch in den beiden bedeutendsten Erscheinungen nach, die hier zu nennen sind: in Anzengruber und Rosegger.

Ludwig Anzengruber (1839—1889) schien von der Natur, wenn man so sagen darf, für den wichtigen Platz, den sie ihm bestimmte, mit besonderer Sorgfalt vorbereitet. Alle Elemente hatte die große Künstlerin zusammengefügt, deren es bedurfte, um endlich wieder einen Schriftsteller im großen Stil, einen Vollender so vielfältig sich zeigender Tendenzen, einen Dichter von nationaler Bedeutung hervorzubringen. Anzengruber war Großstädter, wie denn in diesen Jahren gerade die Hauptstädte Wien, München, Stuttgart besonders gesegnet sind mit hervorragenden Namen; „ich bin Großstädter mit Leib und Seele", schrieb er selbst einmal, „die ländliche Ruhe ist nichts für

mich". Aber er lebte doch in der Großstadt, die unter allen modernen Metropolen die engste Fühlung mit dem umgebenden Land hat, und er wurde durch die Schicksale seiner Jugend zu den Landleuten in die intimsten Berührungen gebracht. Ein eigentlicher „Bauerndichter", wie sein vortrefflicher Freund Rosegger, ist er nicht; er mußte sich bei diesem gelegentlich nach Einzelheiten in bäuerischer Tracht und Sprechweise erkundigen; aber eben deshalb gelang ihm ein tieferes Erfassen großer Probleme. Er war, wie Anton Bettelheim in seiner ausgezeichneten Biographie hervorhebt, väterlicherseits ein Nachkomme oberösterreichischer Bauern, mütterlicherseits von Wiener Bürgern, deren Ahnen überdies aus „dem Reich", wahrscheinlich aus Schwaben, eingewandert waren. Sein Vater, ein kleiner Beamter, war wie Schillers Vater ein dichtender Dilettant, der sich immerhin in einem eigentümlich-historischen Drama („Berthold Schwarz") zu eigenartigen Konzeptionen erhob. Er war ein Verehrer und Nachahmer Schillers, und sein Sohn, der ihn neben wenigen größeren Dramatikern als seinen Lehrer ansah, hat (wie Gottfried Keller) stets an der Verehrung des volkstümlichsten Dramendichters der Neuzeit festgehalten. Die Mutter, die Anzengruber mehr als irgendeinen anderen Menschen geliebt, und der er in der Großmutter im „Vierten Gebot" ein Denkmal gesetzt hat, war eine tüchtige arbeitsame Frau voll Mutterwitz. So erhielt Anzengruber von der Wiege an die Richtung auf ernste Volkserziehung — und auf Humor; auf das Drama — und auf realistische Beobachtung des Lebens.

Er wurde (29. Nov. 1839) in kleinen Verhältnissen geboren, und doch ward ihm eine hellere Jugend gegönnt, als Friedrich Hebbel oder Otto Ludwig sie erlebten; im Spiel konnte sich der zukünftige Dramaturg „ausleben", Märchen zu Schauspielen umarbeiten und mit der Köchin als Heroine aufführen. Dann kam freilich nach dem frühen Tode des Vaters die Not. Aber schon war in dem Knaben die Gedankentätigkeit so weit herangereift, daß ihr Spiel ihn über die schlimmste Bedrängnis hinwegzauberte. Die Revolution machte auf den Achtjährigen schon Eindruck; er wunderte sich, daß die Großen so an der Welt herumbastelten: „Ist denn die nicht fix und fertig?" Als er dann aus der Schule in ein Geschäft mußte, war es wenigstens ein Buchladen mit einem bequemen „philosophischen Lebemann" als Inhaber. Die schauspielerischen und dramaturgischen Neigungen der Kindheit führen ihn in das Theater der Leopoldstadt, wo Nestroy einen unverlöschlichen Eindruck auf ihn macht, wie denn das Wiener Lokalstück ganz unmittelbar zu den Voraussetzungen seiner Dramen zu rechnen ist. Er wird (1859) selbst Schauspieler und zieht, von seiner Mutter begleitet und in häuslicher Behaglichkeit erhalten, mit kleinen Wandertruppen umher. Dabei dichtet er selbst eifrig, am liebsten grüblerisch-

didaktische Betrachtungen, in denen zum Teil noch Schillers Einfluß zu spüren ist; einen satirischen „Mephisto" (1861—1862) mit stark politischer Färbung; Dramen, noch unter dem Pseudonym „L. Gruber". Die Tätigkeit an dem politischen Witzblatt „Kikeriki" gab er auf, als er (1869) nach längerer Engagementslosigkeit ein Amt erhielt: er ward Kanzlist bei der Wiener Polizei und hatte nun beim Ausstellen von Leumundszeugnissen reichlich Gelegenheit, interessante Gaunerphysiognomien zu studieren; sie war für den späteren „Kalendermann" nicht verloren. Aber die Volksstücke, die er ohne Unterbrechung weiter geschrieben hatte, führten plötzlich den kleinen Subalternbeamten mit dem langen roten Bart, mit dem Kneifer auf der kühnen Adlernase und dem bis ans Kinn zugeknöpften Rock in das helle Licht der Berühmtheit. „Der Pfarrer von Kirchfeld" ward (5. November 1870) auf dem Theater an der Wien aufgeführt; der Erfolg war völlig unerwartet. Wohl hatte die Tendenz ihren guten Anteil daran: lag in ganz Deutschland bereits die Kulturkampfstimmung in der Luft, so hatte in Österreich der Streit um das Konkordat, das den Staat von der Kirche abhängig machte, alle liberalen Geister zu erneutem Kampf gegen geistlichen Zwang aufgerufen. Dennoch wird man gewiß nicht behaupten dürfen, daß nur der polemische Gehalt den Erfolg des Stückes bestimmt hätte. Wenn man es vielfach einem jüngeren, aber bereits bekannten Dichter zuschrieb, nämlich Rosegger, so lag hierin eine berechtigte Anerkennung der volkstümlichen Kunst, der sicheren Anschauung und Zeichnung, des sympathischen Mitlebens mit ihren Figuren, das die beiden Landsleute teilten; sie wurden von ihrer ersten Begegnung an Freunde. Man fühlte es bald auch in weiteren Kreisen, daß eine neue Kraft und Kunst heraufgezogen sei. Der Dichter aber wußte wohl, daß er bald ein größeres Volksstück als den „Pfarrer von Kirchfeld" schreiben würde; schon im nächsten Jahre (1871) war der großartige „Meineidbauer" fertig.

Freilich folgte dann eine Reihe von Mißerfolgen: komische Meisterwerke wie „Der Gewissenswurm" (1874) und „Der Doppelselbstmord" (1876) wurden nicht weniger als die mißlungene „Tochter des Wucherers (1873) abgelehnt: die Kritiker lobten, aber das Publikum blieb fern. Sein erster großer Roman, „Der Schandfleck" (1876), entzückte Berthold Auerbach; ein feinsinniger Gelehrter und Literaturfreund im fernsten Norden, der Philosoph Wilhelm Bolin in Helsingfors, ward, durch Anzengrubers Werke erobert, sein hingebendster opferwilligster Freund; der Schillerpreis ward ihm (1878), freilich gemeinschaftlich nicht nur mit Wilbrandt, sondern auch mit Nissel, zuerkannt — aber erst mit dem „Sternsteinhof" (1883—1884) trat mit seinen äußeren Verhältnissen „langsam aber stetig ein Umschwung zum Bessern" ein. Das Wiener Stadttheater begann seine Stücke mit Ausdauer und

Erfolg zu geben; der Dichter fand als Redakteur des Witzblattes „Figaro“ ein gesichertes Einkommen. Er hatte geheiratet, freilich ohne dauerndes Glück, und sich ein eigenes Haus erworben; wie Hamerling und Rosegger hatte auch er damit einen alten Lieblingswunsch erfüllt gesehen. Krankheit, Aufregung, mancherlei Verdruß zog über den tapfern Mann einher, der im Wirtshaus fast so zugeknöpft und schweigsam wie Gottfried Keller saß, und dem die Feder so leicht lief wie die Zunge schwer. Fast plötzlich kam das Ende, schwer und schmerzlich; eh' er noch seinen letzten Willen niederschreiben konnte, verschied er (10. Dezember 1889). Der Reichsrat setzte die Sitzung aus, damit sich die Mitglieder zahlreich an der Beerdigung beteiligen könnten; in Norddeutschland war in den Kreisen der jungen Kritik und Literatur die Trauer so groß wie in seinem Heimatland. In Berlin war er besonders auch mit dem „Vierten Gebot“ (1877) ein Führer und Vorbild geworden. Als er starb, war der lange Verkannte als der erste Dramatiker des damaligen Deutschland erkannt.

Wir meinen nicht, daß es erst seit Anzengruber wieder ein „deutsches Drama“ gebe, wie übertreibende Lobpreisung wohl behauptet hat. Deutsch ist sicherlich auch das Drama Lessings, Goethes, Schillers, Kleists, Grillparzers, Hebbels — deutsch nicht nur in der Art der Charakterschilderung, sondern auch in der eigenartigen Umgestaltung fremder klassischer Formen. Die Anpassung antiker und romanischer Vorbilder an die Bedürfnisse eines hochgebildeten deutschen Publikums entsprach dem Wesen unserer Nation, wie sie ihrem Bildungsgang entsprach. Nur das war ein Irrtum, daß man glaubte, mit diesem Drama von strenger Formgebung, von vornehmer Haltung, von gewissermaßen philosophischen Voraussetzungen alles zu besitzen, was die Bühne dem Volk bieten könnte. Immer wieder erinnern wir an jene übertreibenden, im Kern aber doch nicht ganz unberechtigten Worte A. W. Schlegels über die zweierlei Literatur in Deutschland. Goethe und Schiller mußten immer breiten Kreisen unverständlich, mindestens doch nicht ihrem ganzen Wert nach faßbar bleiben. Diese Kreise wollten eine Bühne, in der Figuren aus ihrer Mitte, aber doch zu typischer Geltung gesteigert, ihr eigenes Leben ihnen zeigten in der übersichtlichen Form einer zweckmäßig geordneten Handlung. Diesem Verlangen hatte die Antike mit der Komödie, das französische Theater mit seinen Sittenstücken genügt. Wir aber hatten statt Aristophanes — Kotzebue, und selbst statt Augier und Dumas nur Gutzkow.

Ein gesunder Ansatz zu einem in jenem eigentlicheren Sinne „volkstümlichen“ Drama lag in den besseren Lokalstücken. Der geistreiche Hettner druckte schon mitten in der Zeit, da die Entfremdung zwischen Volk und Bühnenschriftstellern am größten war (1852), in seinem Büchlein über das moderne

Drama Gottfried Kellers Zuschrift ab, in der der große Bewunderer Schillers Vorboten einer neuen Komödie erblickte — in den Berliner Possen. Es seien hier bereits, meinte er, eine Menge traditioneller Bühnengewohnheiten in den Motiven und Situationen und Charakteren, es fehle nur die Hand, welche sie reinige und durch geniale Verwendung der großen Bühnen aufzwinge. Und dann fährt Keller fort: „Und was das Beste und Herrlichste ist — das Volk, die Zeit haben sich diese Gattung selbst geschaffen nach ihrem Bedürfnisse, sie ist kein Produkt literarhistorischer Experimente wie etwa die gelehrte Aufwärmung des Aristophanes." „Vorzüglich zwei wichtige Momente sind in der gegenwärtigen Beschaffenheit dieser Possen hervorragend. Das eine ist die größere Willkür in der Ökonomie. Das andere ist die Verbindung der Musik mit der Dichtung in den Couplets."

Diese Worte Gottfried Kellers klingen wie eine Prophezeiung auf das Volksstück Anzengrubers. Das Wesentliche heben sie klar heraus: das Urwüchsige in der Technik, die Verbindung mit der Musik, die volkstümliche Grundlage. Dieser scharfe Blick ist um so mehr zu bewundern, als Keller und Hettner in der Berliner Lokalposse doch nur einen ziemlich entarteten Abkömmling des echten Volksstückes kennen lernten.

Aber freilich besaßen all die leichteren oder ernsteren Volksstücke der süd- und mitteldeutschen Bühnen und Hamburgs ein so spezifisch lokales Gepräge, daß sich ihnen eine weitere Wirksamkeit von selbst verbot. Das Wiener Lokalstück aber hatte durch die unvergleichliche Rassenmischung der buntesten aller Großstädte von vornherein eine größere Allgemeinheit: die Typen des altwiener Patriziers, des „Früchtls" und Parvenus aus der Stadt waren von alters her mit bäurischen und zum Teil außerdeutschen Typen gemischt. Ferner aber hatte dem Wiener Lokalstück die Tradition etwas Opernhaftes, Romantisches mitgeben. Wo sonst die alte volkstümliche, schon in der antiken Komödie unvermeidliche Verbindung mit der Musik zu der Einlage musikalisch dürftiger Couplets herabgesunken war, da besaßen Raimund und sogar Nestroy noch eine lebendige Empfindung von der idealisierenden Kraft musikalischer Beigaben. Auch das durfte Anzengruber erben. Die große Katastrophe im „Meineidbauer" hat nicht bloß Gewitter, Sturm, Donner und Blitz, dunkle vorbeiziehende Gestalten im Hintergrund, sondern auch direkte Musikbegleitung: ein Furioso, als der Vater auf den Sohn schießt, ein Tremolo, als dieser von der Brücke stürzt, zum Schluß eine kurze Melodie in „düsterer Gebetform". Auch hier, wie bei Richard Wagner, eine Tendenz auf das „Gesamtkunstwerk": der „Freischütz" mit der Wolfsschlucht hat so gut wie Geßlers Tod mit dem Gesang der Barmherzigen Brüder unter den Vorfahren des neuen Volksstückes gestanden.

Denn was hülfe all dies Anknüpfen an gute und weniger gute Tradition, wenn Anzengrubers Drama nicht trotz alledem etwas Neues wäre? Er hat sich mit der ganzen tapfer zugreifenden Energie des rechten Volksdichters alle Vorarbeiten zunutze gemacht. Er kennt keine falsche Vornehmheit. Er braucht, wie Bettelheim hervorhebt, grobe Mittel für den Massengeschmack so sicher wie die feinsten psychologischen Abgründe der Menschennatur aufdeckende und erhellende Züge. Dazu hatte er auch keine theoretischen Betrachtungen nötig: diese Effekte gefielen ihm selbst; eine gewisse Brutalität der Wirkung verschmäht er so wenig wie zuweilen Schiller. Er vergriff sich viel eher, wenn er fein sein wollte. „Die meisten seiner Weltkinder und ‚Aristokraten'", sagt derselbe durchaus wohlwollende Beobachter, „sprechen wie Vorstädter, die sich Gewalt antun, um gespreizt und unsicher ‚hochdeutsch' zu reden: mitunter geradezu in dem überschraubten, modernen Ton des Lokalromans." Aber wo er die Sprache des Volkes redet, da vergreift er sich nie — da ist er ein Neuerer, der die alte Technik vollkommen beherrscht und ihr neuen Geist einflößt.

Als Dichter kann sich Anzengruber mit dem größten seiner Vorgänger, mit Raimund, nicht messen. Die wunderbare Gabe märchenhafter Erfindung, der Reiz des lyrischen Ausdrucks, der poetische Ausklang ist ihm versagt. Aber wenn er die Feen und die Zauberer und die Genien nicht kennt, so kennt er dafür um so genauer die Menschen. Die psychologische Vertiefung hat erst Anzengruber in das Volksstück gebracht. Ansätze wieder zeigte das alte Lokalstück in mancher feinen Einzelstudie des genialen Bruder Liederlich („Der Datterich") oder anderer, in uralter Tradition von der Farce des „Maître Pathelin" her vorbereiteter Typen. Jede Figur mit voller Lebenswahrheit auszustatten, alle bequemen Hilfsmittel konventioneller Zeichnung herauszuwerfen, alle „öden Stellen" mit Wahrheit zu überdecken — das hat von allen Meistern des Volksstücks nur Ludwig Anzengruber verstanden.

Dazu das andere, das doch erst in zweiter Linie steht: die energische Hinwendung zu Zeitproblemen. Sie kann zu weit gehen: der „Pfarrer von Kirchfeld" hat mehr vom „Uriel Acosta", als wir heut noch vertragen; und selbst das meisterliche „Vierte Gebot" trägt die zeitgemäße Diskussion über das Recht der Eltern zu unverarbeitet auf die Bühne. Aber wo sie als lebendiger Pulsschlag das ganze Stück durchdringt, wie in der in jedem Sinne aristophanischen Komödie von den „Kreuzelschreibern", da sind wahrlich alle gelehrten „Aufwärmungen des Aristophanes" bei Platen und Prutz unendlich übertroffen.

Im Lustspiel wurzelt durchaus Anzengrubers dramatische Begabung, oder vielmehr in der Komödie von uralt-volkstümlichem Gepräge. Auf der vollen,

mitfühlenden Freude an der Mannigfaltigkeit menschlicher Charaktere beruht alle echte Komödie, beruhen Anzengrubers Meisterwerke: „Die Kreuzelschreiber" (1872), „Der Gewissenswurm" (1874), „Der Doppelselbstmord" (1876), „Das Jungferngift" (1878). In der glänzenden politisch-unpolitischen Komödie von den Kreuzelschreibern siegt die Menschenliebe und der gesunde Menschenverstand des Ärmsten und Verachtetsten im Dorfe, des Steinklopfhannes, über den schwachherzigen Trotz der Männer und die herrschsüchtige Bigotterie der Frauen. In diesem stärksten unter Anzengrubers Volksstücken lebt etwas von der souveränen Ironie Fontanes. Plötzlich, scheinbar wider den Willen des Dichters, bricht doch auch hier die Tendenz durch, wenn der Gelbhofbauer, von seinem hübschen Frauchen durch die geistliche Agitation getrennt, wütend ausruft: „Ich möchte doch wissen, wie s' dazu kämen, daß sie sich zwischen Mann und Weib einmischen!" Auch fehlt die Tragik des politisch-religiösen Kampfes nicht: sie ist durch die erschütternde Episode des alten Brenninger fast zu stark vertreten. Aber ein gutmütiges Vertrauen auf die Kraft der natürlichen und deshalb auch berechtigten Bedürfnisse und Ansprüche des Menschen läßt den überlegenen Humor Herr werden über diese tragischen Ansätze. — Auch im „Gewissenswurm" ist Anzengruber Anwalt des natürlichen Mutterwitzes gegen die Ansprüche eines unversöhnlichen Puritanismus. Ein reicher Bauer hat eine Jugendsünde auf dem Gewissen; erbschleicherisch benutzt sie sein Schwager, der Dusterer, um den gealterten Mann fortwährend zu ängstigen und unter sein Joch zu zwingen. Als der weichherzige Grillhofer sich aber endlich aufmacht, um sein armes Opfer aufzusuchen, trifft er statt des erwarteten blassen Weibes einen rechten Drachen von herrschsüchtiger Bäuerin, die ihn auf einmal aus der Angst in gesunde Aussöhnung mit dem Leben jagt. Es ist eine prachtvolle Szene; und würdig steht ihr die zur Seite, in der der bäurische Tartüff, den die Bauern durchprügeln wollen, ihnen „a Dispens vom Konsistori" vorzeigt: „Manna, ich därf' net g'haut wer'n!"

Aber der eigentliche Triumph gesund-natürlicher und eben deshalb auch volkstümlicher Auffassung ist der wundervolle „Doppelselbstmord". Zwei Bauern leben in unbegründeter Feindschaft. Auf ihr Verhalten paßt so recht das ständige Urteil des einen, des Armen, über alle Dinge: „is a Dummheit"; aber diese Dummheit droht das Lebensglück ihrer Kinder zu vernichten. Die lieben sich treu und passen zueinander und verloben sich, wie die Braut mit der ganzen bedenklichen Sittsamkeit eines frommen Jüngferleins feierlich versichert: „alles anderne für spoter'm heilig'n Eh'stand überlassen." Da nun aber weder der großartige reiche Sentner noch der verärgerte arme Hauderer ihr Bündnis wollen, so nehmen sie sich resolut ihr Recht und „gehn,

sich selbst auf ewig zu verbinden". Die Väter in ihrem schlechten Gewissen suchen angstvoll die vermeintlichen Selbstmörder — und wieder wird die pathetische Erwartung köstlich enttäuscht, indem sie das junge Paar auf der Alm treffen, wo beide jauchzend ihre heimliche Hochzeit gefeiert haben.

Nicht ganz auf der Höhe dieser drei Prachtstücke steht das „Jungferngift", die bäuerliche Erneuerung eines alten, schon in dem italienischen Theater der Renaissancezeit behandelten Schwankmotivs: ein dummer Freier, dem sein Reichtum gute Aussichten schafft, wird abgeschreckt, indem man ihm einredet, seine Braut sei mit einem Fluch belastet, der den ersten, dem sie bräutlich naht, tötet. Aber der Übermut, den das bedenkliche Motiv fordert — es liegt wieder in der echten alten Komödientradition, daß Anzengrubers Lustspiele sich gern dicht an den Grenzen bedenklich erotischer Komik halten — ist hier allzu gewaltsam. Dagegen ist freilich das dramaturgische Faktotum, der arme und schlaue Kerl, der alles ins Geleis bringen muß, was die hochmütigen Reichen anrichten, echtester Anzengruber, und mit seinem trockenen Witz öffnet er ein unerschöpfliches Füllhorn prächtigsten Humors.

All diese Lustspiele vereinigen mit rein schwankhaften Elementen ernste Situationen und tiefsinnige Probleme. Das wuchs bei Anzengruber nicht aus theoretischem Behagen an der zweifelhaften Form der „Tragikomödie" hervor, die als eigene Gattung immer bei Doktrinären mehr als bei schaffenden Dichtern beliebt war. Diese Stücke sind denn auch durchaus nicht so zu titulieren, es sind einfach Komödien, in denen der ernste Untergrund jeder gefesteten Heiterkeit zuweilen sichtbar wird, wie in Lessings „Minna von Barnhelm" oder gar in Shakespeares hohen Lustspielen. Aber jene von uns schon angezogene tragische Episode der „Kreuzelschreiber" zeigt doch, wie aus der hellen Lebensfreudigkeit des Schilderers der Ernst und die Trauer herauswachsen konnten. Gerade als ein Mittel, das spezifische Gewicht des Schwankes zu erhöhen, ist die ernste Episode unentbehrlich; nur muß sie organisch aus der Widerspiegelung des Lebens und der Natur des Dichters hervorgehen, nicht von außen hineingelegt sein, wie etwa die unerträglichen sentimentalen Szenen in Blumenthals und seinesgleichen Possen.

„Der Pfarrer von Kirchfeld" kann es nicht verleugnen, daß er von einem Meister der Komödie geschrieben ist. Zwar die lustigen Schelmlieder der Anna würden der Tragödie keinen Schaden tun, noch weniger die prächtige komische Alte Brigitte. Aber das ist das Schlimme, daß die Katastrophe auf eine Intrige gebaut ist, die nur einen Schwank tragen könnte. Altweiberklatsch wird das Schicksal des Pfarrers, nicht eine innere Notwendigkeit. Auch der Pfarrer selbst ist der Heros nicht, als den ihn doch der Dichter nimmt; er hat kein Recht, am Schluß sich mit Luther auf dem Wege nach Worms

zu vergleichen: er ist nur, wie er früher sagte, „ein schwacher, aber ehrlicher Mann, der sich selbst aus dem Wege geht". Den zerrissenen Helden der neueren Lieblingstragödien, einem Johannes Vockerat etwa (in Hauptmanns „Einsamen Menschen") steht er näher als dem Helden, dem er gleichen soll.

Aber nun in dem „Meineidbauer" (1871) — welch ungeheurer Fortschritt! Hier entwickelt sich die ganze furchtbare Katastrophe folgerecht aus der Sünde des meineidigen Betrügers, wie diese aus seinem Charakter; und der milde Abschluß, der an der Leiche des Verbrechers den unschuldigen Sohn die Tat sühnen läßt, hat deshalb nichts Gewaltsames, weil dieser Sohn von Anfang an in unversöhnlichem Kampf mit dem Vater stand. Dennoch hat die Technik auch hier noch Spuren ihres Ursprungs aufzuweisen. Anzengruber nimmt es mit dem Zusammenbringen der Figuren etwas leicht und spottet wohl gutmütig selbst darüber, wenn er die Mutter Lies' ausrufen läßt: „Hätt's nie denkt, was heut alles unter mein' Dach z'sammkäm'!" Gehen wir aber tiefer, so finden wir nicht bloß in dieser „loseren Ökonomie" die Art des alten schwankhaften Lokalstücks, sondern recht von Grund aus ist diese Tragödie dem volkstümlichen Schwank verwandt. Hans Sachs hätte sie benannt: „Wie der Teufel einen meineidigen Bauer prellt." Denn darin liegt die tragische Ironie, daß der fromme Mann, dem äußerlich alles zum Segen gerät, nun „ein Mann, den Gott lieb hat" zu sein glaubt, und daß dieser Selbstbetrug ihn immer tiefer in die Sünde stößt. Auf seinen Sohn schießt er, damit der sein Geheimnis nicht verrate; und da der Mitwisser von der Brücke stürzt, da dankt der Meineidbauer Gott für die Rettung: „Dös is a Schickung, dös muß a Schickung sein. (Kniet an der Martersäule nieder.) Ich hab's ja eh'nder g'wußt, du würd'st mich nich verlassen in derer Not!" Es ist aber nicht Gott, sondern der Teufel ist es, der ihn auf Erden beschenkt, um seine Seele desto sicherer zu gewinnen, und der ihm dann zuletzt — durch den Mund der alten Muhme — verkündet: „Ich hab' dir's wohl sein lassen, damit'st dich nur noch mehr verblendst, 's Schlechteste is dir verwilligt word'n, weil ich woll'n hab', daß d' dich auch im Gebet versündigst.." Wir besitzen nicht viel Charaktere in unserer dramatischen Literatur, die an psychologischer Tiefe, an Rundheit, an sicherer Gegenwart diesem Meineidbauer gleichkämen. Alle technischen Schwächen, wie seine überlange Beichte, die Farblosigkeit des braven Sohnes, die endlosen Erzählungen in der Exposition, die gelegentlich zu absichtlich melodramatischen Effekte verschwinden wie leichte Federchen vor der Gewalt dieser Figur.

Ist der „Meineidbauer", der seine Gewissensbedenken mit sophistischem Selbstbetrug übertüncht, gewissermaßen das tragische Gegenstück zu dem von übertreibenden Gewissensbissen geplagten Helden des „Gewissenswurms", so

ist das „Vierte Gebot" (1877) das tiefernste Gegenüber zu dem übermütigen „Doppelselbstmord". Wiederholt hat der geborene Wiener sich mit der liebevoll gegenständlichen Schilderung heimatlicher Sittenzustände beschäftigt („Alte Wiener" 1878; „Aus'm gewohnten Gleis" 1879; „Heimg'funden", ein gemütvolles Weihnachtsstück, 1885). Er liebte seine Wiener, wie Saar und Ada Christen und sogar der mürrische Grillparzer sie liebten; aber er, der sich aus Zweifeln und Bedrängnis zum Optimismus durchgerungen hatte, kannte auch die Gefahr des Wienerischen Optimismus, der von Zweifeln und Bedrängnis gar nichts erst wissen will. In einer Zeit, in der es vor allem galt, stark zu sein, sah er seine Landsleute sich nur zu gern in behäbiger Schwäche gefallen. Die Alten machte er dafür verantwortlich, daß die Jungen ins Unglück gerieten. Erlösung von den verweichlichenden Eltern wäre den Kindern Pflicht; aber ihnen ist es zu behaglich im weichen Nest. So wird das „Vierte Gebot" ihnen zum Unheil. Man durfte dies fast überstreng moralisierende Stück wahrlich nicht, wie oberflächliche Beurteilung dennoch tat, als eine Aufforderung zur Empörung der Kinder gegen die Eltern auffassen. Den Eltern predigt hier der Dichter, nicht den Kindern; oder doch vor allem den Eltern. Die Verantwortlichkeit, die sie an der Seele der Kinder tragen, schärft er leichtsinnigen und gewissenlosen Eltern ein; und dies wäre ein unmoralisches Stück?

Viel mehr als vom moralischen Gesichtspunkt ist vom ästhetischen einzuwenden. Die große Figurenzahl kommt dem Stück nicht zustatten; die städtische Atmosphäre wirkt auf die Reden ungünstig ein; vor allem: der Musterknabe, der Feldwebel Frey, ist unleidlich wie alle Musterknaben pädagogischer Dramen und Romane. Und dann: so sicher auch bis vor die Katastrophe die Handlung geleitet ist, so ist diese selbst doch schließlich überstürzt.

Auch das letzte Drama Anzengrubers, „Der Fleck auf der Ehr'" (1889), steht nicht auf der Höhe seiner besten Schöpfungen. Es ist (wie „Stahl und Stein" 1886, die Dramatisierung der erschütternden Erzählung „Der Einsam") eine dramatisierte Geschichte, und schon dies Umbauen, dies zweimalige Ausnutzen einer Erfindung bewies wohl sinkende Kraft. Eine ganz auf tragischen Ausgang angelegte Fabel (die auch in der Novelle tragisch schloß) wird durch rechtzeitigen Todesfall und sentimentale Verkündigung versöhnend umgebogen. Wie dem Optimisten der Kampfjahre der tragische Schluß des „Pfarrers von Kirchfeld", so mißlang jetzt dem durch traurige Erlebnisse verbitterten, müden Mann die Auflösung des Konflikts. Das Spiel der wechselnden Seelenregungen aber in den Hauptfiguren und ihrer nächsten Umgebung verrät noch den alten Meister.

Durch die Vernachlässigung der Nebengestalten stellt sich dies Schauspiel

nahe zu einer Gruppe kraftvoller dramatischer Charakterstudien: „Der ledige Hof" (1876), „Die Trutzige" (1878). Sie sind fast ganz auf die Zeichnung einer Figur angelegt und setzen in der Vertiefung eines widerspruchsvoll erscheinenden und im Grunde doch fest geschlossenen Frauencharakters die alte spezifisch germanische Tradition fort, die die Gegenbilder Cordelia (im „Lear") und Käthchen (in der „Bezähmten Widerspenstigen") geschaffen hat.

Charakterstudien bilden die Grundlage auch seiner Erzählungen. Dem scharfsinnigen Beobachter entging nicht leicht ein eigenartiger Typus, vor allem innerhalb der ihm so vertrauten bäurischen Welt. Wie stehen sie in seinen Dramen da, diese Großbauern, diese Pfarrer, diese Dorfphilosophen, Mägde, Knechte — auf der Basis gewisser fester Grundzüge so individuell wie Fontanes zahlreiche Offiziere und Pastoren. Aber besondere Prachtstücke verlangen noch außerhalb der allgemeineren Verwendung eine Beschreibung für sich. Die erhalten sie in den „Dorfgängen" (1879) und den Kalendergeschichten. Ein leiser Einfluß Auerbachs ist zumal in letzteren nicht abzustreiten; hauptsächlich aber wirkt auch hier die uralte volkstümliche Tradition nach. So prächtige Schwänke wie der vom „Gottüberlegenen Jakob" oder „Wenn einer es zu schlau macht" setzen die mittelalterliche Anekdote mit ihrer auch das Heiligste nicht verschonenden übermütigen Heiterkeit und ihrer naivsicheren Technik fort. Schwere, ergreifende Geschichten freilich, wie das pessimistische „Gott verloren", wie die Kriminalnovelle „Wissen macht — Herzweh" oder der „Einsam" mit seiner gegen klerikal-polizeiliche Bevormundung gerichteten Tendenz sind modern; erwachsen sind sie dennoch aus der alten Wurzel der volkstümlichen Abenteuererzählung. Die schönste Blüte treibt diese Kunst der Beobachtung und Darstellung in ein paar typischen Porträts von milder Ironie. Am höchsten steht wohl der unvergleichliche „Sinnierer", der fast wie eine Parodie auf die philosophierenden Bauern bei Auerbach und — bei Anzengruber wirkt: der dumme Kerl, der durch alberne Fragen sein Lebensglück verscherzt und doch, von aller Welt gehänselt, in dem stillen Gefühl seiner nachdenklichen Überlegenheit eine unzerstörbare Quelle der Befriedigung besitzt. Psychologisch noch meisterhafter ist der „Mann, den Gott liebt", der unsaubere höckrige Alte mit Gebetbuch und Rosenkranz als steten Begleitern, herzlos, unsittlich, niedrig denkend, aber von stetem Glück gesegnet — ein bitteres Gegenstück zu den Idealbildern frommer Bauern in klerikalen Schriften. — Die Märchen vermag ich nicht so hoch einzuschätzen, kurze schwankartige wie „Moorhofers Traum" ausgenommen; sie haben etwas Künstliches, Gesuchtes, womit man gerade den als ihren Erzähler auftretenden Steinklopferhannes ungern in Verbindung gebracht sieht.

Aus solchen Einzelgeschichten von sonderbaren Erlebnissen und merkwürdi-

gen Menschen ist überall in der Weltliteratur der Roman hervorgewachsen, und auch bei Anzengruber wiederholt sich, wie bei Gottfried Keller, die typische Entwickelung. Wir verdanken ihr zwei Meisterwerke. „Der Schandfleck", zuerst (1876) mit unglücklichem Übergang ins großstädtische Gebiet, dann (1884), durch das Verdienst des ratenden und helfenden Bolin, als reiner Dorfroman geschrieben, ist eine Geschichte mit glänzender Exposition und mächtig fortschreitender Handlung, die dennoch, etwa wie das „Vierte Gebot", unter der zu stark betonten pädagogisch-epigrammatischen Tendenz leidet. Der „Schandfleck", das uneheliche Kind des armen Vaters, wird zum Segen für den, der nur vor dem Gesetz ihr Vater ist, denn er hat die Tochter durch Liebe und Güte wirklich zu seinem Kinde gemacht, wie Nathan die Recha; ihr Bruder aber, der legitimierte Sohn des reichen Müllers, der sich des Kindes erst auf dem Totenbett erinnerte, geht in Verzweiflung und Elend unter. Bis dicht an die Grenze des Inzests wird die Fabel geführt, und grausig ist auch die Schilderung des furchtbaren Gewaltmenschen, des Leutenberger Urban; mit diesem Berserker hat der verlorene Florian einen entsetzlichen Kampf auszufechten, in dem er fällt, aber nicht ohne vorher den Landschaden getötet zu haben. Es ist eine Schilderung, die an die stärksten Leistungen von Gotthelf erinnert. Prächtig ist die hier wie im „Sternsteinhof" ganz in Handlung aufgelöste Beschreibung eines großen Musterbauernhofs von fast homerischen Dimensionen; auch die Freude, die Anzengruber hier wie öfter (so im „Jungferngift") an der Schilderung eines reichen, ländlichen Besitztums hat, ist echt volkstümlich und bei ihm noch naiver als bei Jeremias Gotthelf, Gottfried Keller, Berthold Auerbach.

Der „Sternsteinhof" (1883—1884) ist eigentlich nur eine zum Roman ausgewachsene Charakterstudie; aber was ist der „Don Quijote" anders? Kühn spielt der Dichter auch hier mit den landläufigen Anschauungen von gut und schlecht, in der realistischen Umwertung der Werte ein praktischer Vorläufer Nietzsches. Ein armes, aber bildschönes Mädchen hat den reichsten und bestgehaltenen Bauernhof der ganzen Gegend erblickt; seitdem kennt sie nur ein Ziel: dort Herrin zu werden. Rücksichtslos verfolgt sie ihren Weg; die Moral, das Herz spielen ihr niemals einen Streich. Und so wird sie die Bäuerin auf dem gesegneten Sternsteinhof. Nun aber ist in ihr keine Spur mehr von der koketten Bettlerin; ganz ist sie hineingewachsen in ihr selbstbereitetes Los, und der alte Bauer selbst, ihr Schwiegervater, der erst den Eindringling haßte, muß ihr Verbündeter werden, um den Glanz des Hofes zu behaupten. Der Charakter der Heldin würde allein genügen, um Anzengruber in die Reihe unserer größten Psychologen zu stellen: so wahr ist er, so überzeugend, von jeder Konvention frei, und in all der rücksichtslosen Eigen-

sucht steht diese Helena des Dorfes in wahrhaft homerischer Größe vor uns, eine Gestalt, die den Leser zu sich hinüberzwingt, wie den alten Bauer in der Geschichte. Der Stil, der im „Schandfleck" noch Ungleichheiten aufwies und öde Stellen mit mühsam nachflickendem Bericht, ist jetzt ganz durchtränkt von epischer Sicherheit und Schlichtheit.

Ein echter Volksdichter — daß er das war, macht Anzengrubers Größe aus. Kein zweiter Dichter unseres Jahrhunderts hat wie er die breite, alte, echte Tradition volkstümlicher Erzählungs- und Bühnenkunst zu erneuen gewußt. Seine großartige Einfachheit bei verblüffendem Reichtum der Erfindung — in dem einzig Gottfried Keller ihn übertrifft — seine tiefe Psychologie bei ungezwungener, oft selbst allzu lockerer Technik, seine erzieherische Tendenz, die ihn nie zu Tendenzlügen verleitet, und sein rücksichtsloser Realismus, der ein warmes Mitfühlen mit den Gestalten nirgends ausschließt — all dies verdankt er der liebevollen Hingabe an die volkstümliche Art.

Glücklicher in dem Wege zum Erfolge war der Mann, dessen Name mit dem seinen in unzertrennlicher Verbindung steht, fast wie Schillers neben Goethes Namen: Peter Rosegger aus Krieglach in Steiermark (1843—1918). Ein Glückskind war er überhaupt, wenn er's auch nicht immer wahr haben wollte. Der Bauernjunge aus der Steiermark, eines kindlich frommen Mannes und einer von einfacher Poesie erfüllten Mutter Sohn, kam fast nur zufällig zu dem ersten Unterricht, den ein von seinem Pfarrer als zu freisinnig verjagter Schullehrer ihm erteilte. Er las dann eifrig, was ihm in die Hände kam, während er als Schneidergesell in Bauernhäusern arbeitete. Unreife Produkte seiner Muse schickte er dem liberalen Redakteur Adalbert Svoboda in Graz zu; dieser geist- und kenntnisreiche Mann entdeckte (1865) sofort in der „schlichten, ergreifenden Art des Erzählens, dem leidenschaftlichen Ton der Gedichte eine kräftige, dichterische Begabung". Ihm verdanken wir, daß dem jungen Talent überflüssige Irr- und Umwege erspart blieben. In der Handelsakademie in Graz durfte er sich in freundlich zugestandener Ausnahmestellung ausbilden; und sobald er sie verließ, trat er mit seinem ersten Buch, einer Sammlung von Dialektgedichten („Zither und Hackbrett" 1869) den Besitz jener Popularität an, die ihm seitdem treu blieb.

Zweierlei trifft zusammen, um Rosegger seine eigenartige Bedeutung zu geben: er ist ein merkwürdiger Didaktiker, er ist ein unvergleichlicher Erzähler.

Nicht in den Dialektdichtungen ist seine Bedeutung zu suchen. Auch die besten („Stoansteirisch" 1885) bleiben hinter der liebenswürdigen Grazie Stielers, der Kraft des alten Kobell, der Originalität Stelzhamers zurück; der Inhalt drückt überall die Gebinde entzwei wie ein aufquellender Packen die leichten Weidenstäbe eines Korbes. Wo er sich an die volkstümliche Art eng

anschloß, konnte ihm wohl einmal ein hübscher Fund glücken, wie jenes berühmte „Darf i's Dirndl lieben?" Aber schließlich ist es doch auch hier der anmutend vorgebrachte, gesunde Gedanke, an dem wir uns freuen; an den Gstanzln ist nicht viel. Und seine hochdeutschen Gedichte — Anzengruber schrieb ihm einmal: „Ich weiß, Sie sind selig, wenn man Ihnen ein hochdeutsches Gedicht lobt". Rosegger wäre darüber wahrscheinlich nicht so glücklich, wenn man es öfters tun könnte!

Aber der Didaktiker! Hier können wir wieder einmal sehen, wie unmöglich es ist, die didaktische Poesie unbedingt zu verbieten: wo die Lehrhaftigkeit, wo das Bedürfnis, selbsteroberte Anschauungen zu vertreiben, zur Leidenschaft wird, da wirkt sie poetisch wie die eine Seele ganz erfüllende poetische Tendenz. Rosegger nun ist eine im höchsten Grade nervöse Natur. Nervös ist vor allem auch die Art seiner Produktion. Er arbeitet ein Buch im Kopfe aus:

> Dann schneide ich mir Kanzleipapier in Quartblätter, deren etwa fünfhundert Stücke. Das Blatt wird nur auf einer Seite beschrieben und links ein Rand freigelassen. Ich beginne die Schrift Anfang des Jahres 1894, und in drei Monaten ist das Werk fertig. Ach, fertig! Jetzt beginnt erst das schwere Arbeiten, die erste Niederschrift war ja nur ein freudiges, ein fast leidenschaftliches Selbstgenießen dessen, was innerlich lebendig geworden. Allerdings war ich während der Zeit für alles andere nicht vorhanden. Wenig Eßlust, wenig Schlaf, nicht das mindeste Interesse für äußere Eindrücke aus Gesellschaft, Natur oder Kunst, ganz unfähig für Geselligkeit, nur allein sein mit dem Gegenstande. Eine glückselige Zeit, aber man wird sehr mager dabei.

So schreibt nur ein Mann, der alles miterlebt, was er dichtet; dem das Schreiben nur eine intensivere Form des Erlebens ist. Und dies leidenschaftliche Miterleben macht ihn zu dem merkwürdigen Didaktiker, der er ist.

Pfarrer wollte der Knabe werden; und geistlichen Freunden gegenüber hat er sich auch später noch auf das priesterliche Amt berufen, das im Dichterberufe liege. Aber der Prediger soll über seiner Gemeinde stehen. Besser trifft es, wenn Auerbach einmal zu ihm sagte: „Förster sind wir Dichter alle, Förster und Heger im großen Menschenwalde". Solch ein Förster und Heger ist vor allen Rosegger. Er ist ein Waldschulmeister. Von der Natur, der wachsenden, dauernden, verdorrenden zu lernen und weiter zu erzählen, was er da gelernt — das ist seine Art der Didaktik. Es ist nicht sowohl eigentlich ein Lehren, als ein Vorlernen; die Lehrhaftigkeit wird ganz in erzählte Handlung aufgelöst.

Das gibt den hierhergehörigen Hauptwerken Roseggers („Die Schriften des Waldschulmeisters" 1875, „Der Gottsucher" 1883, „Das ewige Licht" 1897) ihre Eigenart. Rosegger schafft sich eine Gestalt, die bei aller Verwandtschaft mit seinem eigenen Wesen doch in ganz bestimmte Verhält-

nisse hineingestellt wird: ein Lehrer, ein Pfarrer. Diese läßt er nun ein ganzes Leben durchleben und alle die Probleme, die den Autor selbst erregen, in Gestalt wirklicher Erlebnisse an sie herantreten. Er gibt statt der Lehren Beispiele und statt der Ermahnungen Typen. Wie in volkstümlichen Fabeln muß die Handlung selbst belehrend wirken. Die zügellose Wildheit verkörpert sich ihm im Kohlenbrenner-Matthes; oder die Gefahren der Missionspredigt und des Beichtsiegels werden in packenden Einzelfällen anschaulich gemacht. Die haben aber nichts Konstruiertes; und auch jene Typen stehen in voller Realität neben anderen originellen Figuren, neben dem Glasfresser und dem improvisierenden Rüpel im „Waldschulmeister" oder dem frommtuenden jüdischen Konvertiten im „Ewigen Licht".

So stark aber die didaktische Absicht hinter der Erzählung zurücktritt — sie bleibt lebendig und wirksam. Rosegger selbst hat sie nie geleugnet. Sie stellt sich bei jedem größeren Werke ein. „Das ewige Licht" ist fast ganz ein Experimentalroman über das Einziehen des „modernen Geistes" in eine idyllische Welt, das Rosegger sehr pessimistisch auffaßt; und „Peter Mayr, der Wirt an der Mahr" (1893) ist fast mehr noch ein didaktischer als ein historischer Roman: die Verherrlichung des Tiroler Freiheitskämpfers, der, ehe er eine verzeihliche Notlüge spricht, lieber untergeht, liegt dem Autor mehr am Herzen als die Schilderung des Gegenständlichen. In seinen letzten Tendenzromanen („Erdsegen" 1900, „Weltgift" 1903) oder gar den Laienpredigten und Laienevangelien („Mein Himmelreich" 1901, „INRI, Frohe Botschaft eines Sünders" 1905) hat nun gar der Prediger den Erzähler verschlungen, und die mißlungene Form läßt nicht immer die Freude an der interessanten und bedeutsamen Persönlichkeit aufkommen. Nur eins bleibt auch hier wirksam: seine Lebhaftigkeit des Miterlebens.

Sie macht ihn aber sonst zu dem Meister der einfachen Erzählung — darin hat er kaum seinesgleichen. Eine Geschichte nach guter Urvätersitte einfach zu erzählen, weil sie ihn interessiert und uns interessieren soll, schlankweg ein merkwürdiges Abenteuer ins Licht stellen — das ist seine größte Kunst. Es scheint alles so einfach. Man fängt eben mit einer Zeit- und Ortsangabe an, läßt die Personen auftreten, ein Stückchen Leben durchmachen und schließt mit einer kleinen Betrachtung. Gewinnt die Erzählung eine größere Ausdehnung, so helfen die alterprobten Kunstmittel, die die fahrenden Leute des Mittelalters schon kannten. Etwa die bestimmte Zahl: der lustige Karl wettet, drei Tage lang wolle er von jedem beliebigen Hause, das seine Freunde ihm nennen, zu Tische geladen werden. Der Hörer freut sich gleich, drei Geschichten in einer zu bekommen, und seine Spannung wächst mit der Nähe der Entscheidung. Oder zwei Geschichten stützen sich gegenseitig: „Zwei, die sich mö-

gen"; „Zwei, die sich nicht mögen". Freilich, die Kunstgriffe tun es nicht; die sichere Begabung für das Interessante, Packende tut es. Sie zeigt sich bei der Fabel, aber auch bei der Behandlung: kein Wörtlein, das den Leser unnötig aufhält, ablenkt. Aber ebensowenig bleibt eins fort, das der behaglichen Stimmung dienen kann, in der man sich Geschichten erzählen läßt. Man fühlt: der Autor ist bei der Sache: er hat seine Leute gern, er freut sich ihrer wundersamen Erlebnisse. Tiefe Psychologie wie bei Anzengruber darf man in diesen Bänden (vor allem dem besten: „Allerhand Leute" 1888) nicht suchen; wie bei dem prächtigen altenglischen Roman der Goldsmith, Fielding, Smollet ist die Psychologie der Verhältnisse die Hauptsache, die wundersame Logik der Menschenschicksale und vor allem das unerschöpfliche Spiel der gegenseitigen Beziehungen zwischen den Menschen, zwischen Bursche und Mädchen, alt und jung, arm und reich, fromm und ungläubig. Doch wachsen auch aus diesen Abenteuergeschichten Einzelfiguren von typischer Bedeutung heraus („Jakob der Letzte" 1888, „Martin der Mann" 1889).

Den gleichen Charakter tragen seine autobiographischen Bücher („Waldheimat" 1873, „Als ich jung noch war" 1895, „Mein Weltleben" 1898), seine Erinnerungen an literarische Freunde („Persönliche Erinnerungen an Robert Hamerling" 1891, „Gute Kameraden" 1893): liebenswürdig leicht hinerzählte Einzelzüge, von lehrhaften Betrachtungen mehr belebt als unterbrochen, weil diese Exkurse nur dem Eindruck Worte geben, den irgendeine Tatsache auf den Autor macht. Psychologische Fundgruben sind das nicht; aber „wo man's packt, da ist's interessant". Überall hat es zuerst Rosegger selbst gepackt. Das macht ihn so unerschöpflich. Als er gleich nach der „Entdeckung" durch Svoboda zu Rudolf Falb, dem später so bekannt gewordenen Meteorologen, kam, da hatte der Einundzwanzigjährige nach Svobodas Berechnung schon drei bis vier Pfund Papier vorzulegen. „Aber alles hatte Hand und Fuß."

Man hat wiederholt prophezeit, das Heil der neueren deutschen Literatur solle von Österreich kommen. Hamerling sollte dann der Messias sein; aber er war nicht einmal ein Johannes. Dann aber gab die Natur zwei seltene Talente, in denen die volkstümliche Tradition endlich wieder zu persönlicher Kunst wurde. Darin liegt die mächtige Bedeutung Anzengrubers und Roseggers. Anzengruber ist die bedeutendere Persönlichkeit, tiefer, origineller; Rosegger ist noch leibhafter „Volk", und seine Erzählungen sind die Bürgschaft, daß, was den Deutschen jahrhundertelang verloren gegangen war: die Kunst der kunstlosen Erzählung, endlich wieder zu hoffnungsvoller Kraft erblüht ist. Das ist Österreichs größter Ruhm bei der Verjüngung unserer Literatur: was soll man viel streiten, wer von jenen beiden mehr „Realist", mehr „modern" sei? Wir freuen uns, daß wir „zwei solche Kerle" haben!

Neunzehntes Kapitel: Weltdichtung

Schon einmal, in der Zeit Hebbels, sahen wir das Universum selbst zum Gegenstand poetischer Behandlung gemacht, seine Gesetze als Hebel der tragischen Darstellung verwandt, den Mythos als Seele der Poesie erfaßt. Zum zweitenmal im Lauf des Jahrhunderts nähert sich die kreisende Bewegung der Literatur diesem Punkt; doch so, daß diesmal stärker noch die freie Erfindung dabei ins Spiel kommt. Für Hebbel, Wagner, Jordan war der Mythos, die poetische Anschauung der Weltgesetze, etwas ein für allemal Gegebenes, das nur fortzuführen und der Gegenwart anzupassen war; philosophische Dichter wie Otto Liebmann (1840—1912: „Weltwanderung" 1899) fügten nur Mythen und Dogmen in gewandte Verse, aber Nietzsche und Spitteler stellen sich den Weltgeheimnissen als schöpferische Künstler des Denkens und Dichtens gegenüber.

Man fühlte es längst, daß eine neue Generation aufkam — eine Generation, deren Ältester Nietzsche war. Wilhelm Scherer hatte (1870), an einen Aufsatz von Julian Schmidt anknüpfend, über „die neue Generation" geschrieben. Als ihre Hauptmerkmale hob er hervor: „Die neue Generation ist mit der romantischen Schule verwandt..." Sie kehrt von der strengen Arbeitsteilung zu allgemeinen Ideen, zu der „Universität erfahrungsmäßiger Betrachtung" zurück, aber „die neue Generation baut keine Systeme". „Die Naturwissenschaft zieht als Triumphator einher." In all diesen Punkten sind die Kritiker der alten und der neuen Schule einig; nur nicht in dem letzten! Julian Schmidt erklärt für den erwählten Philosophen der neuen Generation Schopenhauer; Scherer erkennt an, daß der theoretische Pessimismus scheinbar obenauf sei, aber mächtiger sei der große allgemeine Zug des Geistes, der den Willen zum Leben in sich trage. „Gewaltig fortschreitende Zeiten wie die unsrige führen eine wunderbar beseligende und erhebende Kraft mit sich. Die Menschen wachsen moralisch über sich selbst hinaus. Die Frage nach dem Lebensglück des einzelnen tritt weit zurück." So schrieb der große Patriot und Interpret der Volksseele einen Monat ehe der Krieg gegen Frankreich ausbrach.

Fast wie eine Verkündigung Nietzsches klingen die Worte. Auch dieser ist mit der Romantik verwandt, vor allem in der fundamentalen Scheidung des ästhetischen Übermenschen vom philiströsen Sklaven und Herdenmenschen. Auch er verschmäht die kleinliche Spezialisierung; aber auch er baut kein System. Die Naturwissenschaft hat auch seine Methode entscheidend beeinflußt wie die Scherers — für Dühring oder Haeckel ist sie überhaupt die Wissenschaft schlechtweg. „Physiologisch" war damals, wie Rudolf Hildebrand be-

merkt, ein Lieblingswort. Und endlich, vor allem: auch Nietzsche ist durch den mächtigen Zug des Geistes über Schopenhauer, aus dem er hervorwuchs, hinausgetragen worden. „Die Menschen wachsen moralisch über sich selbst hinaus". — Die Zeit reifte zu der Forderung des Übermenschen heran.

Nach Kraftnaturen sehnen sich die Dichter, und nach Taten, wie sie nur solchen gegönnt sind. Sie berauschen sich in der Vorstellung übermenschlicher Leistungen, mögen sie bei den Menschen der Masse auch Torheiten heißen oder Sünden. Das ist auch Romantik; das ist der Heroen- und Geniekultus Schopenhauers. Aus ihnen ging der größte unter den Kämpfern gegen ihre Zeit hervor, der strahlendste Feind aller Flachheit, alles Massendienstes, der große Prophet des starken Einzelnen: Friedrich Nietzsche.

Friedrich Nietzsche (1844—1900), der Pfarrerssohn aus Naumburg (geb. 15. Oktober 1844), vertritt am augenfälligsten jenes Merkmal der „neuen Generation": er baut keine Systeme. Innere Gründe hinderten ihn: sein leidenschaftlicher Entwickelungseifer — und sein großartiger Realismus. Denn in der Methode ist dieser feurigste Idealist seiner Zeit Realist durch und durch.

Ihn hindert vor allem sein leidenschaftlicher Entwickelungseifer. Nichts charakterisiert den Menschen Nietzsche mehr als diese Eigenschaft. Die Wonne, zu lernen, umzulernen, lernend sich umzuschaffen, wird bei ihm zur herrschenden Leidenschaft.

In einer Atmosphäre echter altgläubiger Frömmigkeit wächst das kluge Kind auf und ist tief beschämt, als die fromme Missionarin aus Herrnhut es lobt, weil es für die schwarzen Heidenkinder seine besten Spielsachen hergegeben habe: in Wirklichkeit waren es nur die zweitbesten gewesen. — In dem steifen alten Naumburg unter Räten und Rätinnen lernt er eifrig, was ihm zum Lernen vorgesetzt wird: daneben dichtet er früh, und sein Wunschzettel enthält nur Musiknoten. Bald gelangt er in die berühmte Landesschule Pforta (1858). Er ist auch hier ein Musterschüler, aber den Knaben, der damals schon (1859) ausrief: „Groß ist das Gebiet des Wissens, unendlich das Forschen nach Wahrheit!" mußte bald die Forscherlust über die vorgeschriebenen Gebiete des Wissens hinaustreiben. Als er auf die Dichteruniversität Bonn zog (1864) und in Friedrich Spielhagens Burschenschaft Franconia einsprang, hatte er mit dem Glauben seiner Kindheit längst gebrochen. Als er seinem philologischen Vorbild und Meister, dem großen Lateiner Ritschl, nach Leipzig (1865—1867) folgte, war er längst Forscher nicht mehr bloß auf dem Boden der antiken Sprachen. „Drei Dinge sind meine Erholungen, aber seltene Erholungen: mein Schopenhauer, Schumannsche Musik, endlich einsame Spaziergänge" (1866). Dies Trifolium blieb: Philo-

sophie, Musik, einsame Spaziergänge; aber die Eigennamen wechselten. Die ausgezeichnete Biographie Nietzsches von der Hand seiner Schwester, aus den reichhaltigsten Quellen mit hingebender Liebe geschöpft, zeigt jetzt, wie früh er Schopenhauer zu „überwinden" begann; aber der Philosoph führte ihn doch noch von einem Schumann zu Richard Wagner. Als er diesen (Mai 1869) persönlich kennen lernte, fand er in ihm „einen Menschen, der wie kein anderer das Bild dessen, was Schopenhauer das ‚Genie' nennt, mir offenbart und der ganz durchdrungen ist von jener wundersam innigen Philosophie."

Durch Ritschls Vermittelung war Nietzsche, ehe er noch sein Doktorexamen bestanden hatte (1869), Professor an der Universität Basel geworden. Hier kam er zu bedeutenden Persönlichkeiten in enge Beziehungen: zu Jakob Burckhardt, den er als den größten Deuter der griechischen Volksseele verehrte, zu dem Theologen Overbeck — vor allem aber eben zu Richard Wagner und seinem Kreis; der Komponist lebte damals in der Schweiz, in Tribschen bei Luzern. Das Verhältnis gedieh zu größter Innigkeit; nur zwei Porträts hingen in Richard Wagners Zimmer: Liszt und Nietzsche. Nietzsche selbst hat diese Tage der innigen Freundschaft stets als das größte Glück seines Lebens aufgefaßt.

Aber „uns ist gegeben, auf keiner Stätte zu ruhen", sang der Dichter, der auf den jungen Philosophen am stärksten gewirkt hat: Hölderlin. Der große Krieg brachte die erste Unterbrechung jener „halkyonischen Tage". Der Krankenpfleger — nur als solchen hatte die neutrale Schweiz ihn beurlauben dürfen — erkrankte, mehr durch die dumpfe Krankenstubenluft als durch eigentliche Ansteckung infiziert. Er hat sich von der Krankheit nie ganz erholt, zumal er sich die Zeit nicht nahm, sich völlig auszukurieren. Zu feurig verlangten tausend neue Gedanken, Werke, Weltanschauungen in ihm zu entstehen. Eine ungeheure Arbeitskraft erschöpfte sich doch an dieser Last der Vorarbeiten, Entwürfe, Ausarbeitungen. Endlich sprang sein erstes Werk nicht rein philologischer Natur hervor: „Die Geburt der Tragödie" (1872), die geniale Ouvertüre eines wunderbaren Lebenswerkes.

Der Grundgedanke des tiefsinnigen Buches wuchs mit psychologischer Notwendigkeit aus seiner Seele. Nietzsche ist ein leidenschaftlicher Forscher, eine faustische Natur; aber er ist gleichzeitig eine nach Schönheit dürstende Seele. Der schönheitstrunkene Bewunderer der Griechen betet den Apollo an, den Gott der Schönheit. Aber der faustische Grübler hält mit Schopenhauer diese Schönheit selbst nur für einen schönen Trug. Und dieselbe Geisteskraft, die „apollinisch" an dem Traumbild des schönen Scheins sich erfreut, strömt stürmisch über, um die Wahrheit selbst zu erfassen, berauscht sich „dionysisch" an der eigenen Kraft und an der asketisch-grausamen Vernichtung der Trug-

bilder. Apollinische Kunst bewundert er in der reifen Tragödie der Alten; dionysische Kunst soll in Wagners Musik ihm das Weltgeheimnis offenbaren.

Hier ist doch seine stärkere Sehnsucht. Gemäßigt staunt er die apollinische Kunst des Sophokles an; aber einen Dithyrambus stimmt er an, um das Glück der dionysischen Eingeweihten und ihres modernen Hohepriesters Wagner, des typischen Genies, zu preisen. Nur von hier kann ihm eine „Wiedergeburt der Kunst" kommen: apollinische und dionysische Kunst müssen sich wieder, wie bei der Geburt der antiken Tragödie, vereinigen. Nur so ist eine Wiedergeburt der Kultur möglich; denn die alte Kultur hat „der theoretische Mensch" vernichtet. Was ist dem die Schönheit? was ist ihm der Rausch, in dem der Mensch über seine Grenzen hinausflieht und sich auflöst in das All, wie der junge Goethe, wie Hölderlin und Novalis es ersehnten? Der theoretische Mensch will vor allem seine Vernunft beisammen halten und überall in den Grenzen bleiben.

So ward Nietzsche zum Kämpfer gegen seine Zeit.

Man begreift, daß das Buch Richard Wagner entzückte; und man begreift, daß es andern eine Torheit und ein Ärgernis ward! Noch tobte der Kampf um Wagner; wie mußte ein Buch reizen, das ihn als den Gipfel aller Kunstentwickelung der Neuzeit, ja als den Propheten einer neuen Kultur verkündete! Wie mußte ferner in einer Epoche, in der die Wissenschaft allverehrt auf dem Thron saß, der Angriff auf den „theoretischen Menschen" empören! Von hier ging denn auch die erste Polemik aus: aus Gelehrtenkreisen. Es war ein Mann, der Nietzsche in vieler Hinsicht verwandt war, der das Schwert zuerst erhob: Ulrich v. Wilamowitz-Möllendorff (geb. 1848) — wie sein Pfortenser Mitschüler Nietzsche ein Mann von erstaunlicher Großartigkeit der künstlerischen und wissenschaftlichen Interessen, wie er ein Meister der Form in Darstellung und Polemik, wie er vor allem eine Persönlichkeit von ausgesprochener aristokratischer Eigenart und ein feuriges Temperament, das Philologie nicht „treibt", sondern lebt. Demnach war es nur natürlich, daß der große Philologe, damals noch ein erstaunlich frühgereifter junger Doktor, wie Nietzsche ein unnatürlich junger Professor, sich zum Kampf gegen die „Geburt der Tragödie" gedrängt fühlte. Persönliche Gegensätze mochten mitspielen — entscheidend sind doch bei solchen Naturen nur die prinzipiellen Gegensätze. In Wilamowitz und Nietzsche bekämpften sich der erneute Klassizismus und die wiedergeborene Romantik. Ein Kampf zweier Weltanschauungen lag in dieser Kritik wie in Lessings Urteil über Goethes „Werther", wie in Goethes Urteil über Kleists Dramen. Um was es sich wirklich handelte, das hat so deutlich wie Wilamowitz Nietzsches Freund und Verteidiger, der große Philolog Erwin Rohde (1845—1897), an der zitierten Stelle in seiner Gegenschrift

ausgesprochen: es gilt den Kampf gegen die hochgepriesene „Zivilisation" für eine viel höhere „Kultur", „die durch alle Zivilisierung höchstens vorbereitet ist". Und zwar war es eine „deutsche Kultur", die Wagners Anhänger sich als leidenschaftlich begehrtes Ziel setzten.

Aber für den Autor kamen Hemmungen, mächtiger als von außen, aus seiner eigenen Seele. Die Grundsteinlegung des Bayreuther Theaters (1872), die Zeit der kühnsten Hoffnungen, ward von der ersten Aufführung (1876) abgelöst. Die Verwirklichung ward, wie so oft, zu einer Ernüchterung. Das Spiel selbst hielt nicht ganz, was man sich versprochen; vielmehr aber noch enttäuschten die Zuhörer. Der feinsinnige Bewunderer Wagners mußte verletzt werden durch den polternden Fanatismus und die theatralischen Posen zahlreicher Anhänger. Aber auch der Meister selbst verlor bei allzu naher Bekanntschaft. „Wagner hat nicht die Kraft, die Menschen im Umgange frei und groß zu machen: Wagner ist nicht sicher, sondern argwöhnisch und anmaßend" (1878). Das Demagogische an dem großen Agitator mißfiel dem Aristokraten: die Witzeleien, die „Effekte für die Galerie". Seine unbedingte Anerkennung Wagners als des typischen Genies fing an, erschüttert zu werden. Und vielleicht trugen diese geheimen Kämpfe soviel wie die wütende Arbeit zur Zerrüttung seiner Gesundheit bei. Weihnachten 1875 brach er zusammen, und brauchte Monate, ehe er wieder arbeiten und — was ihm so nötig war wie dies — wieder lachen konnte. Von Bayreuth ging er dann (1876) nach Italien; aber schon begannen seine Augen Schonung zu fordern. In Sorrent war er mit Wagner zusammen, aber schon hatte man sich nichts zu sagen. Das packte Nietzsche am tiefsten. Der Mann, den er verehrt hatte wie keinen Sterblichen, schob ihn rücksichtslos zurück, sobald sich zwischen Nietzsches Interessen und den eigenen eine Kluft auftat; nur als Werkzeug war er ihm willkommen gewesen. Die „Unzeitgemäßen Betrachtungen" (1873—1876) hatten den Autor der „Geburt der Tragödie" von Richard Wagner entfernt; „Menschliches Allzumenschliches" (1878—1879) vernichtete ihren Zusammenhang. Nietzsche war seinerseits unglücklich über Wagners letzte Entwickelung:

> Richard Wagner, scheinbar der siegreichste, in Wahrheit ein morsch gewordener, verzweifelter décadent, sank plötzlich, hilflos und zerbrochen, vor dem christlichen Kreuze nieder. — Hat denn kein Deutscher für dies schauerliche Schauspiel damals Augen im Kopfe, Mitgefühl in seinem Gewissen gehabt? War ich der einzige, der an ihm — litt? — Als ich allein weiter ging, zitterte ich; nicht lange darauf war ich krank, mehr als krank, nämlich müde — müde aus der unaufhaltsamen Enttäuschung über alles, was uns modernen Menschen zur Begeisterung übrig blieb, über die allerorts vergeudete Kraft, Arbeit, Hoffnung, Jugend, Liebe, müde aus Ekel vor der ganzen idealistischen Lügnerei und Größen-Verweichlichung, die hier

wieder einmal den Sieg über einen der Tapfersten davongetragen hatte, müde endlich, und nicht am wenigsten, aus dem Gram eines unerbittlichen Argwohns — daß ich nunmehr verurteilt sei, tiefer zu mißtrauen, tiefer allein zu sein als je vorher. Denn ich hatte niemanden gehabt als Richard Wagner.

Ostern 1879 kam es zu einer furchtbaren Krisis. Er mußte seine Professur niederlegen; er „kam auf den niedrigsten Punkt seiner Vitalität — er lebte noch, doch ohne drei Schritt weit vor sich zu sehen". Erst ein längerer Aufenthalt im Engadin gab ihn dem Leben wieder. Dem Leben — das von nun an nur noch ein Leben in Gedanken war. Auf alles Glück hatte der immer Anspruchslose verzichtet, seit der erste Band des „Menschlichen Allzumenschlichen" ihn Wagners Freundschaft, ja jede Schonung von seiten der Umgebung Wagners gekostet hatte. Er las, er ging und pflückte in einsamen Spaziergängen die Früchte seiner nie rastenden Gedankenarbeit; dann schrieb er die Aphorismen nieder und ließ sie von treuen Freunden zum Drucke besorgen. So entstand die große Reihe der eigentlich reformatorischen nach den mehr kritischen Schriften: „Morgenröte" (1881), „Die fröhliche Wissenschaft" (1882), „Also sprach Zarathustra" (I—III 1883, IV erst 1891 erschienen); „Jenseits von Gut und Böse" (1886), „Zur Genealogie der Moral" (1887). Mit dem letzten Buch kehrte er wieder wesentlich in die polemische Tendenz zurück, die dann wieder eine ganze Reihe vertritt: „Der Fall Wagner" (1888), „Götzendämmerung" (1889), „Nietzsche contra Wagner", „Der Antichrist" — beide erst nach der Erkrankung erschienen. Das große positive Hauptwerk, dem der „Antichrist" als polemischer Vorposten nur die Bahn brechen sollte, ward nicht vollendet. Denn plötzlich brach die geistige Erkrankung über den Einsamen herein. Man wandelt nicht ungestraft unter Palmen. Keine erbliche Belastung liegt vor; denn erst spät, aus äußerem Anlaß, ist der Vater Nietzsches geistig erkrankt; sondern der nur zu natürliche Zusammenbruch eines Geistes, „der seit Jahrzehnten nur in höchster Arbeit, äußerster Anspannung lebte, eines Körpers, dessen Nerven und Sinne zu lange nur immer der geistigen Anstrengung hatten dienen müssen". Eine ungeheure Bewältigung von philosophischer, historischer, schönwissenschaftlicher Literatur aller Zeiten und Völker, ein unaufhörliches Verdrängen von Gedanken, Zweifeln, Vermutungen, unablässige Sorgfalt für die Form, mehr noch der zahllosen Aphorismen als der beständig daneben aufsprießenden Gedichte und Sprüche (gesammelt erschienen 1898) — welcher Geist hätte das dauernd ertragen können? Unter geringerer Last brachen Hölderlin und Swift zusammen.

Das tragische Schicksal milderte treueste Liebe der Seinen. Die Mutter, vor allem die Schwester, seine treueste Freundin und der eifrigste seiner Jünger

zugleich, haben für den auch in der Geistesschwäche milden, freundlichen, reinlich und nett sich haltenden Kranken geleistet, was Liebe nur vermag. Auf der Veranda des Hauses in Weimar, das das „Nietzsche-Archiv" birgt mit seinen Manuskriptschätzen und seiner Bibliothek, sitzt der großgewachsene Mann mit dem starken Schnurrbart und den buschigen Augenbrauen, dessen Gesichtsschnitt etwas von dem polnischen Ursprung seiner Vorfahren zeigt, und blickt lächelnd in die Sonne. Unten aber im Archiv sorgt treue Arbeit dafür, daß sein Werk so sorgsam, so vollständig, so klar erläutert in die Welt zieht, wie noch kein Philosoph das erreicht (Gesamtausgabe unter Leitung von Elisabeth Förster-Nietzsche seit 1895). Sanft kommt der Tod über ihn (1900).

Der mächtige Siegeszug seiner Ideen begann erst kurz vor der Erkrankung. Zuerst empfing sie, wie üblich, Wut und Hohn. Die Schrift gegen D. Fr. Strauß („Unzeitgemäße Betrachtungen", Erstes Stück, 1873) erregte einen unbeschreiblichen Lärm; die „Grenzboten" riefen „Polizei, Behörden, Kollegen" gegen den Frevler an der deutschen Kultur an, und forderten, daß er an jeder deutschen Universität in Verruf getan werde. Die zweite „Unzeitgemäße" („Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben" 1874) machte den ersten großen Kritiker auf ihn aufmerksam, Karl Hillebrand, der aber doch immer noch das „Paradoxale" zu stark, das Positive viel zu wenig betonte. In weitere Kreise drang wohl zuerst die „Morgenröte" (1881), aber erst „Jenseits von Gut und Böse" (1886) machte Nietzsche berühmt und stellte ihn in die Mitte allseitiger Diskussion. Nach der Erkrankung flog endlich sein Name nach Frankreich und England, wo jetzt auch Übersetzungen und (wenigstens in seinem geistigen zweiten Vaterlande Frankreich) gute Gesamtdarstellungen seine Gedanken verbreiten; viel früher hatte Brandes in Dänemark die Augen auf den „aristokratischen Pessimisten" gelenkt. Gegenwärtig ist er noch immer eine Macht, mit der zu rechnen jedem selbstverständlich ist, der allgemeinere geistige Probleme in Angriff nimmt.

Von der Frage, wie weit eine eigentliche Entwickelung in seinen Arbeiten vorliegt, müssen wir ganz absehen. Uns scheint, daß das Wesentliche allerdings schon sehr früh präformiert war und daß die Grundzüge von Nietzsches Philosophie sich im ganzen gleich blieben, soviel auch im einzelnen sich umgestaltete. In mehr mythologisch verhüllter als eigentlich dogmatischer Form hat Nietzsche selbst den Hauptinhalt seiner Lehren in den vier Zarathustra-Büchern (1883—1891) vorgetragen; daneben sind für das Verständnis seiner Gedankenwelt noch in erster Linie wichtig „Geburt der Tragödie", „Morgenröte", „Jenseits von Gut und Böse", „Götzendämmerung". Wer sich in Nietzsche erst einlesen will, tut gut, mit den leichteren Schriften „Fröhliche Wissenschaft" und „Zur Genealogie der Moral" zu beginnen und davon sofort

zum „Zarathustra" überzugehen. Zu warnen ist vor der massenhaften Makulatur populärer Erläuterungsschriften.

Jeder große Geist ist positiv. Wie bei Luther, bei Lessing, bei Feuerbach hat man auch bei Nietzsche zu oft das Positive über dem Negativen übersehen. Aber sicherlich legte Nietzsche selbst seine Erstlingsschrift richtig aus, wenn er vor die neue Auflage schrieb: „Aus dieser Schrift redet eine ungeheure Hoffnung..." Auf die höchste Kunst der Lebensbejahung, auf ein Zuviel von Leben ist seine Fahrt gerichtet, und nur Mittel zum Ziel ist, was ihm als schonungslose Vernichtung der Hindernisse für eine Höherzüchtung der Menschheit unvermeidlich scheint. Hierin liegt sein positives, höchst positives Ideal. Im allgemeinsten läßt es sich wohl in jenes Wort „Übermensch" fassen, das er von Goethe übernahm, um es mit ganz neuem Sinn zu füllen. Bloß darf man sich in der Auffassung dieses Begriffes nicht durch gewisse Paradoxien und gewisse Symbole beirren lassen; und noch weniger durch die Analogien bei älteren Denkern. Was Nietzsche unter dem Übermenschen versteht, ist mit dem höheren Menschen Jordans und Daumers, dem Freien Max Stirners, dem „modernen Europäer" Dührings unzweifelhaft verwandt; aber es steht um mehr als eine Entwickelungsstufe über all diesen Konzeptionen. Von Jordan und Dühring wie von Renan und so vielen andern hat er gelernt auch für diesen Begriff; aber Nietzsche war ein Geist, der nicht lernen konnte, ohne fortzuführen, zu heben.

Eins ist vor allem wichtig, was Nietzsche von Stirner scheidet. Für Nietzsche ist der „Übermensch" ein Typus — nicht ein einzelner, ein einziger. Nicht ich oder du sollen Freie, Übermenschen heißen — kaum er selbst, der den Übermenschen brachte; sondern eine Zeit soll kommen, in der wir alle „den Menschen überwunden haben". Nur zur Heranbildung dieser dionysischen Zeit begehrt Nietzsche jene Herrschaft der wenigen, der einzelnen, jene Theokratie des Geistes, die für Renan (wie einst für Platon) das dauernde Ideal war. Wohl gab es Zeiten, in denen er zweifelte, ob den Vielzuvielen jemals der Eintritt in jenes neue Reich des Geistes gelingen könnte. Im ganzen beherrschte ihn doch die Analogie des Hellenentums, das ihm als ein Volk von Übermenschen erschien, und der Glaube an die Macht allgemein entwickelnder Kräfte so stark, daß er an eine allgemeine Höherzüchtung der ganzen Menschheit glaubte.

Die Neuheit, die Nietzsche dem uralten Gedanken von besseren, künftigen Tagen gab, stammt aus dem Tiefsten und Größten, was er besaß: aus der ungeheuren Intensität des Erlebens. Ist dies eins der wichtigsten Kennzeichen des Künstlers — und darüber kann schwerlich Zweifel herrschen — so wird man nicht zögern dürfen, Friedrich Nietzsche in die Reihe der größten Künst-

lernaturen zu stellen, die die Welt gesehen hat. In dieser ungeheuren Heftigkeit des Erlebens, in dieser genial gesteigerten Kraft, jede Empfindung und jeden Gedanken wie ein Ereignis auszukosten, lag freilich auch die Tragik seines Lebens begründet. Er hat sie mit Bewußtsein stolz getragen, weil er wußte, was damit erkauft war.

Jenem Begriff des „Übermenschen" hat Nietzsche einen ganz neuen Inhalt gegeben. Zunächst erfaßte er ihn so vielseitig, wie kein Vorgänger. Jordan und Dühring denken nur an eine Steigerung der Leistungsfähigkeit des Menschen: seine körperliche und intellektuelle „Höherzüchtung" soll ihn zu Taten befähigen, wie sie jetzt ein einzelner noch nicht vollbringen kann; und nur in diesem Triumph seiner Kräfte soll er ein gesteigertes Glücksgefühl empfinden. Im Gegensatz dazu hatten die Frommen ihren Übermenschen jederzeit als zu höherer Genußfähigkeit organisiert gedacht; Lavater etwa in seinen „Aussichten in die Ewigkeit" malt sich in merkwürdig realistischer Weise aus, wie im Jenseits die Sinne, alle, auch selbst der des Geruchs, so verfeinert und verschärft sein werden, daß wir sehend, hörend, mit allen Organen wahrnehmend unerhörter Seelengenüsse fähig werden. Etwas von dieser romantischen Phantasie ist in Nietzsches Bild des Übermenschen; aber organisch vereint sich damit die andere Vorstellung von dem körperlich und intellektuell vervollkommneten Tatmenschen. Unerhörter Leistungen und unerhörter Seligkeiten soll der Übermensch fähig sein. Aber seine Taten geschehen nicht mehr um äußerlicher Zwecke willen, sondern aus innerem Drang, aus einer Notwendigkeit, deren Erfüllung Selbstzweck ist. Mit anderen Worten: Tat und Genuß, Gedanke und Handlung — alles wird empfunden als intensives Auskosten des Lebens. Und das ist es vor allem, was den „Übermenschen" vom Menschen niederer Art unterscheidet: daß er in jedem Moment mit allen Kräften seines Wesens lebt. Der gewöhnliche Mensch ist immer eine nur teilweise beschäftigte Maschine. Jetzt arbeitet er; aber währenddessen pausiert seine ganze Genußfähigkeit. Jetzt schwelgt er — aber währenddessen hängen Hand und Fuß schlaff hernieder. Und weiter: selbst während er arbeitet, spielt nicht das ganze Orchester. Der ist etwa Philolog: all sein Wissen, seine geschulte Phantasie, seine geübte Anschauungskraft sind auf der Jagd; aber sein künstlerisches Empfinden schläft, statt mitzuhelfen. Nicht so bei dem Übermenschen. Jeder Moment findet ihn gerüstet, mit allen Organen, allen Kräften, aller Anspannung des Wollens, aller Lust am Dasein ihn auszukosten, auszumünzen. Nichts geht ihm verloren von diesem höchsten, unschätzbaren Gut: der Wirklichkeit.

Man erkennt leicht, wie diese Vertiefung des Begriffs wirklich die Konzeption eines „höheren Menschen" der Zukunft von Grund aus erneuert. Die-

ser Mensch soll nicht bloß Arbeiter und nicht bloß seliger Beschauer sein, nicht bloß Künstler und nicht bloß Denker. Jeder Augenblick soll in ihm alle Keime reifen, die genügend entwickelt daliegen. Die „Persönlichkeit“ ist für Nietzsche nichts anderes als die Möglichkeit zu gewissen Erlebnissen. Die Stärke des Temperaments, die Kraft der Organe, die Konzentration des Willens bestimmen die Bedeutung des einzelnen.

Will man es grob ausdrücken, so darf man sagen: Nietzsche erwartet von der Zukunft der Menschheit vor allem eine gesteigerte Gesundheit. Keine Nervosität, der es vor den Ohren surrt und vor den Augen flirrt, wenn wir hören und sehen sollen; keine Abspannung, keine Müdigkeit, keine partielle Lähmung und Verkümmerung. Dies Ideal hat er gern mit dem symbolischen Begriff der „blonden Bestie“ bezeichnet. Der rücksichtslos gesunde Mensch der Urzeit stand diesem Bilde immer noch näher als der verfeinerte Dekadent mit seiner spezialistischen Arbeitsteilung, dem Arbeit und Genuß, Moment der Abspannung und der Energie wie getrennte Welten auseinanderfallen. Daß gleichwohl jener Ausdruck nur symbolisch ist, das hätte man nie verkennen dürfen. Die rohe stumpfe Gesundheit ist für viele Dinge mindestens so unempfindlich wie die raffinierte Kränklichkeit. Das übergesunde Mädchen vom Lande verliert von den Genüssen der Wirklichkeit mindestens so viel wie der zarte Träumer in der Studierstube. Trotzig, paradox warf Nietzsche der Selbstanbetung einer intellektuellen und moralischen Überkultur, die zu vollständiger Verkümmerung gewisser feinerer Organe des modernen Menschen geführt hatte, die „blonde Bestie“ entgegen. Er war eben ein Dichter und bedurfte der Symbole. Hätte er trocken wie Hegel auseinandergesetzt, er verlange ein gewisses Maß von überströmender Gesundheit, so hätte er weniger Widerspruch erfahren; nun warf sich die Oberflächlichkeit auf dies Symbol und glaubte Nietzsche als Propheten der Barbarei darstellen zu dürfen, weil er die an Hypertrophie bestimmter Einzelorgane krankende Überkultur heilen wollte!

Gibt man jenes Ideal einer Höherbildung der gesamten Menschheit zu, so muß man auch zugestehen: „Tausende Ziele gab es bisher, denn tausend Völker gab es... Noch hat die Menschheit kein Ziel.“ Kein Ziel in diesem Sinne ist die einseitige Ausbildung zu irgendeinem einzelnen religiösen Ideal, denn bei jedem verkümmern Anlagen der Menschheit: die kriegerische etwa, wie beim christlichen Pietismus; die realistisch-künstlerische, wie bei den Religionen des Orients; die wissenschaftliche, wie bei jeder Orthodoxie. Kein Ziel in diesem Sinne sind die Volksindividualitäten, denn auch von ihnen bildet jede nur bestimmte Seiten aus: das deutsche Ideal enthält nichts von der reizenden Grazie Frankreichs, das französische nichts von der gesammelten

Kraft Deutschlands. Wer dem „Europäer" zustrebt, für den sind „solche atavistische Anfälle von Vaterländerei und Schollenkleberei zu überwinden": Durchgangspunkte in der Entwickelung sind ihm der Deutsche und der Romane wie der Grieche und der Hebräer. Nietzsche ist deshalb doch ein feuriger Patriot gewesen. Deutschland liebte er nicht, und die Deutschen hat er so oft und hart gescholten wie viele andere gute Vaterlandsfreunde: Luther, Börne, Treitschke; es war doch vor allem das eigene Volk, an dessen Hebung und Veredelung er dachte, und gekränkte Liebe machte seine Rüge scharf. — Noch weniger als die großen Organismen, Volk, Kirche, können Organisationen mehr äußerlicher Art ein Endziel der Menschheit sein. Der Staat vor allem, vor dem seit Hegel die Moralphilosophie anbetend auf den Knien lag und der etwa für Treitschke der Gott auf Erden war, ist für Nietzsche der „neue Götze", den er fast mit dem Zorn der Romantiker haßt: „Staat heißt das kälteste aller kalten Ungeheuer. Kalt lügt es auch; und diese Lüge kriecht aus seinem Munde: ‚Ich, der Staat, bin das Volk' — Lüge ist's! Schaffende waren es, die schufen die Völker und hängten einen Glauben und eine Liebe über sie hin: also dienten sie dem Leben. — Vernichter sind es, die stellen Fallen auf für viele und heißen sie Staat..." Vernichter; denn was hemmt stärker die freie Individualität der Kraft, beim einzelnen wie beim Volk, als der moderne Staat mit seiner Härte, seiner Fühllosigkeit für das angeborene Recht, seiner ganzen mühsamen Barbarei? Auch der Staat in dieser Form ist etwas, das überwunden werden muß. Aber auch die Wissenschaft als unbedingt Äußerstes ist ein Götze; der Geist der „unbefleckten Erkenntnis" verstümmelt das freie Wollen. Und so hat Nietzsche noch diese Überwindungen und Häutungen zu lehren.

Der so glühenden Herzens den unendlichen Reichtümern der Welt, den unerschöpflichen Inhalten des Lebens nachsann — wie hätte irgend etwas ihm genügen sollen, das fertig dalag? Nation, Wissen, Sitte, Kunst, Individualität: Aufforderungen zur Höherbildung war es ihm alles. Nur kein Ruhen — nur kein Versäumen; alles gilt es zu benutzen, damit dereinst das Bibelwort erfüllt sei: „Alles ist euer!"

Aber auch an Nietzsche erfüllt sich, was er so oft an der Menschheit mit klagendem Zorn verurteilt hatte: die Mittel werden Selbstzwecke. Um der Menschheit den Frieden christlicher Liebe zu sichern, hat man blutige Kriege geführt, bis Liebe, Frieden, Christentum vergessen waren. So ist es überall. Nietzsches hohes Ideal: der Übermensch, die volle Eroberung der Wirklichkeit, hat eine stete Entwickelung zur Voraussetzung. Und dieses unablässige Fortschreiten wird nun auch ihm Selbstzweck. Über der Freude an dem Empfinden unaufhörlicher Veränderungen vergißt er das Endziel: die volle Hingabe

an die Wirklichkeit. So entsteht aus psychologischen Wurzeln die wundersame „Lehre von der ewigen Wiederkunft". Lessings unermüdliche Sehnsucht zu lernen, sich zu vervollkommnen, in immer höhere Klassen zu steigen, verführte den klaren Denker dazu, die uralte mythologische Träumerei von der Seelenwanderung zu erneuen; Nietzsches leidenschaftliche Freude an der Beobachtung großer Entwickelungsprozesse brachte ihn dazu, der Lehrer der (einst schon von den Pythagoreern verkündeten) „Wiederkehr des Gleichen" zu werden. Alles kehrt wieder, in eisernem Ringe drehen sich die Erscheinungen, und die gleiche Notwendigkeit, die einmal das römische Weltreich und diese Fliege dort am Fenster, hier den winselnden Hund und dort Beethoven erzeugt hat, wird wieder und immer wieder dies und gerade dies Reich und diese Fliege dort am Fenster und so alles schaffen. „Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht — und du mit ihr, Stäubchen vom Staube!" Dies nun ist uns nur Mythologie. Wir verkennen nicht die tiefe symbolische Bedeutung der Lehre, die heilsame Warnung vor jenem Optimismus, der glaubt, irgendwie auf einem Höhepunkt der Entwickelung werde die Menschheit sich je behaupten können. Aber als die „Fröhliche Wissenschaft" (1882) den Gedanken zuerst brachte, ja als er „Anfang August 1881 in Sils Maria, 6000 Fuß über dem Meere und viel höher über allen menschlichen Dingen" ihn zuerst aufblitzen sah — da begann wahrlich Zarathustras Niedergang. „Incipit tragoedia." Von diesem Augenblick an verdunkelte der mystische Reiz eines großartigen, aber rein mythologischen Gedankens dem Enthusiasten der Realität die Freuden der großartigen Vorurteilslosigkeit seines bisherigen Geisteslebens. Von diesem Augenblick an wurde der große Künstler und Dichter und Erzieher sich selbst zur mythologischen Person; von diesem Augenblick an galt ihm das Erleben neuer Offenbarungen mehr als das volle Auskosten der Wirklichkeit. Nietzsche ward Zarathustra — eine Schöpfung von wundersamem, poetischem Reiz, aber stilisiert und nicht mehr von der ganzen Lebensfülle des Menschen durchpulst. Das wundervolle „trunkene Lied" verkündigt uns, wie diese Traumwelt aufstieg:

> Die Welt ist tief,
> Und tiefer, als der Tag gedacht.
> Tief ist ihr Weh —
> Lust — tiefer noch als Herzeleid:
> Weh spricht: Vergeh!
> Doch alle Lust will Ewigkeit —
> Will tiefe, tiefe Ewigkeit.

So hat er sich an der wunderbaren Rätselfülle des Lebens, an dem unerschöpflichen Reiz der Existenz berauscht, daß eine endlose Zeit als Perspektive ihm nicht genügt: wir sehen das Ende nicht, darum erscheint die Linie

uns begrenzt. Sinnlich endlos unbegrenzt für unsere Wahrnehmung ist nur der Kreis. „Alle Wahrheit ist krumm, die Zeit selber ist ein Kreis." In dem immer wiederkehrenden Kreislauf haben wir die tiefe Ewigkeit gleichsam greifbar. Nichts nutzt sich ab; kein Jüngster Tag. Und so schwelgt der Liebhaber des Lebens in der Idee: „Nie hörte ich Göttlicheres!" „Immer wird es wiederkehren, immer steigen, immer sinken, sich verdüstern, sich verklären, so hat Brahma dies gewollt." Aber keinerlei Erfahrung und keinerlei Wahrscheinlichkeitsrechnung der Welt kann dies Dogma von der „Wiederkehr des Gleichen" aus der Sphäre des Mythisch-Symbolischen in die philosophischer Erkenntnis zaubern. Und der Kultus des Wirklichen scheint uns hier in Selbstvernichtung umzuschlagen. Denn ist nicht eben dies das köstlichste an jedem Ding und jedem Menschen und jedem Geschehnis, daß es nur einmal war und nie wieder so sein wird? daß alle Mächte in Raum und Zeit zusammenwirken müssen, um diese Spinne hervorzubringen und dies Mondlicht zwischen den Bäumen, die sie niemals, niemals wieder ebenso, gerade hier, gerade so hervorbringen können? „Ach, und in demselben Flusse schwimmst du nicht zum zweitenmal!"

Und doch! Wir möchten auch diesen heroischen Irrtum nicht missen. Er ist so charakteristisch; er bringt uns das Tiefste, Menschlich-Allzumenschliche in dem sonst so Unnahbaren näher. Wir erkennen hier in dem Denker, dem sonst das Zerstören auch der eigenen Lieblingsgedanken — denn Lieblingsgedanken sind immer Vorurteile — eine grausam-süße Gewohnheit war, den Primat des Willens über den Intellekt: trotz allem und allem muß der Geist, der Klarheit will, dem dunkeln Verlangen nach schönen Träumen gehorchen.

Und vor allem: deutlich tritt uns hier die künstlerische Natur von Nietzsches Denken entgegen. Künstlerisch ist wirklich schon sein Denken selbst — nicht etwa bloß die Form, die er ihm gibt. Lehrgedichte sind seine besten Werke nicht in der Art der Jordan und Hamerling, die ihre Anschauungen in Verse bringen, sondern in der Art der Weisen des Altertums, des Anaxagoras, ja noch des Platon, denen Denken und Dichten eins war. So intensiv erfaßt er jedes Problem, daß er es wie ein Ereignis durchlebt, und in lyrischer Kraft gibt sein Bericht den ganzen „Zustand" des Durchlebens wieder. Daher auch die wunderbare Unmittelbarkeit seiner Aphorismen. Nach langer Gedankenvorbereitung brechen sie plötzlich hervor, ein prächtiger Blütenregen, wie die Gedichte von Goethes „Westöstlichem Divan". Sein Hauptwerk, den „Zarathustra", schrieb er so ganz in der Inspiration des Sehers, daß er zu keinem der drei ersten Teile mehr als zehn Tage brauchte. Er ging und seine Gedanken flogen auf das Papier.

Der zweite Teil entstand in Sils Maria; der dritte „unter dem halkyonischen Himmel Nizzas". „Jene entscheidende Partie, welche den Titel: ‚Von alten und neuen Tafeln' trägt, wurde in beschwerlichstem Aufsteigen von der Station zu dem wunderbaren maurischen Felsennest Eza gedichtet." Es ist etwas Symbolisches darin, wie er im Bergsteigen dichtet, Philosoph und Lyriker zugleich. Schlägt sein Herz gierig der Wonne aufregenden Gedankenkampfes entgegen, so fühlt es doch im selben Augenblick auch das Glück der dichterischen Befreiung schon vor. So ward er, seit Jahrhunderten der erste, ein Mann, dem jedes Problem des Wissens eine Aufgabe auch für das künstlerische Bezwingen ward. Etwas Unphilosophisches wird darin nur erblicken, wer den Systemzwang höher schätzt als die rastlos um sich greifende Genialität eines Geistes, dem jedes System eben nur eine Vorbereitung ist, eine Stufe. Romantiker in der Seligkeit des erregten Gefühls, teilte er mit den Romantikern auch die Scheu vor trockenem Fach- und Paragraphenwerk: Fragmente, Ideen, Aphorismen gab er wie Novalis und Friedrich Schlegel. Aber darin war er modern, daß die gläubige Selbstzufriedenheit des sich genial fühlenden Menschen ihm abging, die jene erfüllte. Der allen hergebrachten Meinungen mißtraute, mißtraute auch dem Dogma von den offenbarenden Träumen des Genies; der argwöhnisch war gegen jede Autorität, blieb auf der Hut auch gegen den eigenen Ausspruch. Deshalb bohrte er immer wieder an, was er selbst gezimmert hatte; deshalb mußte er, als zuletzt doch auch über ihn das Bedürfnis nach festen, dauernden „neuen Tafeln" Herr ward über den Fanatiker der ewigen Entwickelung, sich selbst täuschen, sich selbst blenden durch einen erfundenen Halbgott, den Übermenschen, den Über-Nietzsche Zarathustra. So entstand seine Bibel, das Zarathustrabuch — das wunderbarste Zeugnis für das Menschliche und für das Göttliche in diesem einzigen Menschen.

Er hat sich gerühmt, er habe damit den Deutschen ihr tiefstes Buch gegeben. Nun, jeder Superlativ ist anfechtbar. Wir haben noch den „Faust", wir haben Novalis, wir haben vielleicht auch noch ein oder das andere Buch von streng philosophischer Haltung, das man neben den „Zarathustra" stellen könnte. Versucht man aber ernsthaft, deutsche (und erst recht nichtdeutsche) Bücher auf ihre Vergleichbarkeit zu prüfen, so wird man sich schließlich wundern, daß jener Ausspruch auf Größenwahn gedeutet werden konnte. Denn wahrlich — tief ist dies Buch wie nur je eins und reich an Abgründen des Denkens, bis in die noch kaum je ein Senkblei der Untersuchung sich gewagt hatte. Die Grundgedanken ihrer kristallenen Klarheit und Festigkeit sind nur die unterirdischen Ströme, die überall eine tropische Vegetation von blendenden, aber auch von nährenden, von berauschenden, aber auch von heilen-

den Blumen und Früchten hervortreiben. Die Kritik, die in den drei ersten Büchern die großen Leistungen der bisherigen Menschheit, in dem vierten (das nur der Abstieg vom Gipfel ist) die Typen ihrer Hervorbringer in unvergeßlich symbolischen Zeichnungen hinstellt, ist nur das scharfe Beil, mit dem Nietzsche die Bäume des Urwaldes behaut, zu einem heiligen Haus für die Andacht der Zukunft.

Will man aber Nietzsche gerecht werden, so darf man sich von seinen eigenen Ungerechtigkeiten, vor allem der gegen das Christentum, mit der er zu der rationalistischen Beengtheit des Aufklärungsalters herabsinkt, nicht verblenden lassen. Nie darf man den Künstler in Nietzsche außer acht lassen. Die Freude an einem großartigen Kampfe spielt bei jeder Härte des Philosophen mit. Künstler ist er auch im Ausführen wie schon im Konzipieren der Gedanken. Er ist ein wahrer, wird oft ein großer Dichter durch die Energie, mit der er seine geistigen Erlebnisse festhält. Schon rein äußerlich fallen die prachtvollen Schilderungen ins Auge, etwa im „Zarathustra" die einer Bergwanderung:

> Düster ging ich jüngst durch leichenfarbene Dämmerung — düster und hart, mit gepreßten Lippen. Nicht nur eine Sonne war mir untergegangen. — Ein Pfad, der trotzig durch Geröll stieg, ein boshafter, einsamer, dem nicht Kraut, nicht Strauch mehr zusprach: ein Bergpfad knirschte unter dem Trotz meines Fußes. — Stumm über höhnischem Geklirr von Kieseln schreitend, den Stein zertretend, der ihn gleiten ließ: also zwang mein Fuß sich aufwärts.

Angeschaut ist da jede Einzelheit, und jede doch zugleich durchgeistigt, symbolisch geworden. Und welche Musik des Rhythmus! Den Rhythmus der deutschen Prosa hat niemand zu höheren Wirkungen gebracht, als Friedrich Nietzsche. Den Aphorismus, dessen kurze Geschichte bei uns erst mit Lichtenberg beginnt, hat er erst zu einer selbständigen Kunstgattung erhoben, wie Herman Grimm den Essay. Alle Künste der Abrundung, des Leitmotivs, der Anordnung, der Überschrift, eine ganz individuelle Interpunktion (die den Doppelpunkt charakteristisch bevorzugt), vor allem aber eine unerreichte Technik der Akzentverteilung im Satz wirken zusammen. Und doch genügte seinem hohen Kunstgefühl diese Meisterschaft des Ausdrucks für einen individuellen Gedanken noch nicht. „Ich erhaschte diese Einsicht unterwegs und nahm rasch die nächsten schlechten Worte, sie festzumachen, damit sie mir nicht wieder davonfliege. Und nun ist sie mir an diesen dürren Worten gestorben und hängt und schlottert in ihnen — und ich weiß kaum mehr, wenn ich sie ansehe, wie ich ein solches Glück haben konnte, als ich diesen Vogel fing." Wahrlich, der so fühlte, war nicht gemacht, Systeme und Enzyklopädien voll trockener „Vollständigkeit" zu schreiben. Aber ebensowenig konnte er sich,

wie Lichtenberg oder die großen französischen Klassiker der „Pensées", La Rochefoucauld, Pascal, Amiel, mit einer Sammlung solcher einzelnen „Vogelkäfige" begnügen. Ein Aphorismus soll den anderen beleuchten, stützen, abrunden — so entstehen künstlerisch, nicht logisch, geordnete Rosenkränze. Und höher hinauf strebt er, die Einzelheiten zu einem Gewölbe aufzurichten, in dem ohne Leim und Mörtel jeder Stein für sich bleibt und doch das zyklopische Gefüge jeden für das Ganze unentbehrlich macht. So entstehen aus den Sammlungen einzelner Aphorismen Kapitel, Bücher, schließlich die ganze Zarathustrabibel. Welche großartige poetische Schöpfung ist vor allem dieser Zarathustra selbst: ein Faust, der den Teufel überwunden hat, der wirklich erkannt zu haben meint, „was die Welt im Innersten zusammenhält", und nun in großartiger Einsamkeit durch die Menschen schreitet, nur von seinen symbolischen Tieren begleitet wie der Odhin der germanischen Mythologie! Hier ist die Vorahnung einer neuen großen Epik, die aus den Erlebnissen des modernen Menschen ein Heldengedicht von symbolischer Bedeutung aufbaut. Und die Prophezeiung einer neuen Lyrik liegt in großen Gefühlsausdrücken wie der prachtvollen Apostrophe „O meine Seele!" („Von der großen Sehnsucht" im dritten Teil des „Zarathustra") mit ihrer echt lyrischen Hingabe an die Stimmung des Denkenden, Versunkenen. Die eigentlichen Gedichte wollen daneben mit wenigen Ausnahmen — den Hymnen Zarathustras — nicht allzuviel besagen. Als Zeugnisse sind sie wertvoll; selten als Kunstwerke. Sie sind Kinder der leichteren Stunden; in der wunderbaren Kraft einer neuen Prosa zeigt sich erst ganz das großartige Ringen dieser Seele, die es dürstete „nicht nach Glück, sondern nach seinem Werke". In jedem Satz sehen wir ihn da in seiner Größe: immer ein sehnsüchtiger Prophet, immer ein furchtloser Kämpfer, immer ein glücklicher Künstler. Wie wäre die Zukunft zu preisen, wenn der Übermensch kommender Tage diesem Vorboten gliche!

Gerade diese hohe künstlerische Begabung fehlt Nietzsches Schülern größtenteils. Nietzsches Schwester, **Elisabeth Förster-Nietzsche** (geb. 1846), ist unter ihnen zuerst zu nennen, seine älteste und treueste Schülerin, die unermüdliche Pflegerin seiner geistigen Habe, seine treffliche Biographin und Erklärerin. Jüngere wie **Paul Lanzky** (geb. 1852: „Abendröte" 1887, „Aphorismen eines Einsiedlers" 1897), **Fritz Koegel** (1860—1904, früher an der Nietzsche-Ausgabe hervorragend beteiligt: „Vox humana" 1892, „Gastgaben" 1894), und der pseudonyme **Paul Mongré** („Sant' Ilario" 1897: das bedeutendste Buch unter diesen Zarathustra-Apokryphen) stehen in Gedankenrichtung und Formgebung gleich stark unter dem Eindruck des Meisters, der weiterhin auch die neuere Kunstlyrik strengen Stils bei Stefan George und anderen mächtig beeinflußt hat. Wiederum **Paul Rée** oder **Lou Andreas-**

Salomé haben von Nietzsche den stärksten Anstoß empfangen, ihm auch selbst etwas geben können, Rée in dem kräftigen, aber etwas englisch-materialistischem „Réealismus" (nach Nietzsches Scherzwort) seiner Moralanalysen, Frau Lou mit dem von Nietzsche komponierten und oft ihm zugeschriebenen „Hymnus an das Leben"; später hat sie eine entschiedene Kluft getrennt, die auch in der Nietzsche-Biographie der Frau Lou („Friedrich Nietzsche in seinen Werken" 1894) sich bemerkbar machte. In anderem Sinne ist Emil Gött (1864—1908: Gesammelte Werke, herausgegeben von R. Woerner 1911) unter Nietzsches Schüler zu rechnen — nicht bloß weil er in seinen Aphorismen den Meister anerkennt, sondern vor allem weil der ebenso tapfere als gütige Mensch wirklich die Ideale des Übermenschen zu verwirklichen suchte: Einsamkeit, Unabhängigkeit, Gleichgewicht. Das heroische Idyll seines Lebens blieb das merkwürdigste Werk dieses Träumers, Erfinders und Dichters, dessen Dramen ich großen Eigenwert nicht zuzusprechen vermöchte.

Carl Spitteler (geb. 1845 in Liestal, Kanton Basel-Land) hat mit Nietzsche eine kurze persönliche Berührung gehabt, die schwerlich genügte, um in einer dieser beiden originellen Naturen einen fruchtbaren Eindruck zu hinterlassen. Möglich ist es immerhin, daß sein „Prometheus und Epimetheus" ein Baustein zu der Riesenkuppel des „Zarathustra" ward. Dennoch ist Spitteler hier nicht nur der kleinere Denker, sondern auch der geringere Künstler. Es fehlt seiner Sprache weder an störenden Bequemlichkeiten, noch an eigentlichen Verstößen, als wolle er (wie der junge Goethe nach Lichtenbergs Urteil) „durch Prunkschnitzer die Sprache selbst originell machen". Am auffallendsten verletzt in seinen älteren Büchern der beständige Mißbrauch des absoluten Genitivs: finsteren, haßerfüllten, feinen, schrägen Blickes, heftigen Errötens, blinden Laufens, unerträglichen Empfindens; er rief leidenschaftlichen Verwehrens; und tödlichen Verzweifelns sucht' er immerfort umher. Neben dieser manierierten Stileigenheit begegnen Wendungen, wie: „die Frauen hie und da benutzten einen selben Löffel" oder: „also daß die Jungen es vernehmen, samt es wohl verzeichnen in ihr Herz". Es gibt immer Leute, die das bewundern; wir kennen bessere Beweise von Originalität, als Sprachwidrigkeiten. Aber auch der metrischen Form ist Spitteler nie recht Herr geworden. Vereinzelt begegnet wohl ein formvollendetes Gedicht in den späteren Sammlungen; die Regel aber bilden Verse voller Härten und Lässigkeiten, über die unsere Zunge nicht selten stolpert, wie Zarathustras Fuß auf dem steinigen Bergpfad. Auch vergreift er sich wohl, wie Hebbel und Grillparzer, im Ethos der gewählten Maße; doch gerade hierin ist ein stetiger Fortschritt nicht zu verkennen. Einfache Prosa der Erzählung oder des Essays hingegen gelingt ihm glatt und sicher.

Aber das vor allem bringt ihn doch in die Nähe des Größeren, daß auch er seine Probleme innerlichst durchlebt. Und die Probleme selbst sind die gleichen. Die für ihn besonders charakteristischen „Extramundana" (1883) bezeichnet er selbst als „Gedichte, welche das Dasein zum Gegenstand haben". Das Erfassen der ungeheuren Wirklichkeit in ihrer unbegreiflichen Totalität bildet die Grundidee auch seiner poetischen Produktionen. Auch ihm ist das Rätsel dieses widerspruchsvollen Gesamtdaseins zu einem künstlerische Bewältigung fordernden Problem geworden:

Und die Seele mit erschrecktem Staunen
Hat erkannt ein riesengroßes Weltsein.

Auch ihn, gerade weil er eine Natur voll künstlerischer Sehnsucht ist, peinigt die Unvollkommenheit dieser Schöpfung. Auch ihm ist hieraus das Bedürfnis erwachsen, eine schönere Zukunftswelt sich auszumalen, in der der jetzt noch junge Übermensch die rohe Herrschaft der Natur durch lichtvollere Ordnung ersetzt, in der der einsame Schöpfer Gott und die herrische Welt ein beglücktes Liebespaar werden. Den Übermenschen zeichnet er freilich nur im Relief, während Nietzsche seine Statue massiv aufbaut. Doch der Schattenriß stimmt: „Verstand, der scherzt, und Größe, welche lächelt." Gut Fontanisch meint er: „ein feierlicher Kerl ist niemals groß."

So kommt auch er, wie Nietzsche, aus seinem Idealismus heraus notwendig dazu, „mit dem Hammer zu philosophieren". Voll Schärfe sind die Satiren der „Extramundana", der „Literarischen Gleichnisse", der „Balladen". Aber er bleibt dabei nicht stehen. Er will das große Problem der Realität in ihrem schillernden Glanze, in ihren verlockenden Widersprüchen, in ihrer unentwirrbaren Macht auch positiv bewältigen. Das ist für den künstlerisch angelegten Menschen nur mit dem uralten Zaubermittel der Mythologie möglich. Als Mytholog fühlt sich auch Spitteler. Sein ältestes Werk, „Prometheus und Epimetheus", ist ein großes und ziemlich wirres Nest erfundener Mythen. „Was der Dichter eigentlich will," schrieb Gottfried Keller an Josef Viktor Widmann, „weiß ich nach zweimaliger Lektüre nicht. Trotz aller Dunkelheit und Unsicherheit aber fühle ich alles mit und empfinde die tiefe Poesie darin." Oft erinnern die „dunkeln Gebilde" an den Ton des „Zarathustra", wenn etwa eine dicke Dummheit am Boden kriecht, „und war von Herzen eine echte Dummheit, grün und gelb mit Schleim und Warzen übermalt". — Noch mehr „Rätsel", noch weniger „Gedicht" sind, trotz Spittelers Verteidigung, die „Extramundana" mit ihrer allzu mühsam gesuchten dumpfen Kunst.

Eine neue Stufe bedeuten die „Schmetterlinge" (1889), die „Literarischen Gleichnisse" (1892) und „Balladen" (1896). Die Titel der beiden letzten führen irre: sie sind aus einem gewissen Trotz heraus so eigensinnig

gewählt. Die „Gleichnisse" und die „Balladen" sind Parabeln, in denen der Verfasser seine Weltanschauung in der Form einer knappen Erzählung vorführt. Balladen im engern Sinne fehlen zwar nicht, aber auch sie sind lehrhaft gemeint. Überall kommt es Spitteler darauf an, eine einzelne gemeingültige Erfahrung von zwei oder drei Typen wirksam, wie ein Schattenspiel an der Wand, darstellen zu lassen. Wie der Verräter Christi zum fanatischen Orthodoxen wird („Das Testament des Judas Ischariot"), wie die voreilige Streberei von der phlegmatischen Solidität überholt wird („Swinegel und Hase"), wie eine königliche Natur alle Not eher trägt, als daß sie sich zu einer häßlichen Gebärde zwingen ließe („Parysatis" — alle aus den „Literarischen Gleichnissen"), am liebsten, wie ein hoher königlicher Geist unter dem Druck der herrschenden Alltäglichkeit leidet („Nur ein König", „Die traurige Geschichte vom goldenen Goldschmied"), das wird in packenden Bildern vorgeführt. Dann aber geht der Dichter vom typischen Menschenschicksal hier nicht nur ins Weitere, sondern auch ins Engere. Sein Vaterland wird ihm fast ein Abbild der ersehnten Zukunftswelt, und dem Behagen an der freien, fröhlichen Vaterlandsliebe gibt vor allem das unvergleichliche Gedicht von der jodelnden Schildwache Ausdruck. Aber auch die reizende, an Gottfried Keller erinnernde Idylle „Kommissionsfriede" und die großartige Ballade „Die Jurakönigin" sind von dieser überströmenden Vaterlandsfreude erfüllt. Sie gibt den reifsten Dichtungen Spittelers ihren eigenen Ton.

Etwas von diesem anheimelnden Behagen an der Heimat durchdringt auch die Erzählungen Spittelers. Ein lehrhaftes Element fehlt auch seinen Novellen nicht („Friedli, der Kolderi" 1891). Doch macht sich die künstlerische Freude am Leben hier freier als in den Parabeldichtungen Luft; und reich und frisch entfaltet sie sich in seiner schönsten Gabe, dem köstlichen Idyll „Gustav" (1892), in dem der alte Eichendorffische Taugenichts durch gesunden Realismus und kräftige Lokaltöne verjüngt wird. Bedeutender noch ist die tragische „Darstellung" „Conrad der Leutnant" (1898). Eine besondere Kunstform bedeutet sie allerdings nicht, wie der Dichter wollte; es ist einfach eine straffe Erzählung vom selben Zuschnitt wie etwa gewisse Novellen Hebbels. Es ist für diese suchende Zeit, wie einst für die der Stürmer und Dränger, der Romantiker, des Jungen Deutschland bezeichnend, wie eifrig „neue Kunstformen" ausgetüftelt werden. Auch der allegorisch-realistische Roman „Imago" (1906) kann dahin gerechnet werden, in dem Spittelers musikalische Prosa das Höchste erreicht.

Dann sammelte Spitteler all seine Künste, die tiefsinnige Grübelei und die packende Anschaulichkeit, Allegorie und Psychologie in seinem Hauptwerke

zusammen: dem „Olympischen Frühling“ (1900—1903). Etwas ganz Neues will diese „kosmische“ Poesie sein, mythologische Dichtung wie sie die Urzeit schuf. Das nun ist sie nicht; in der Regel gleicht sie den geistreichen allegorischen Spielen der alten Spanier und Franzosen mehr als der echten Mythenpoesie; ihr kommen Lenau und Mörike näher, als der eigenwillige Schöpfer eines neuen Mythensystems, der bisweilen selbst an den Ton der Offenbachiaden streift. Aber gerade die ungeheure Menschlichkeit seiner Götter und Göttinnen, gerade die groß angeschaute typische Artung der Schicksale, gerade die gewaltig unser Gefühl ergreifende Stimmung seiner heroischen Landschaften — dies alles gibt dem kühnen Werk eine Größe, die es einsam macht in seiner Zeit. Wer kann den großen epischen Wurf in der düstern Wanderung der olympischen Götter übersehen? wer so großartige Erfindungen vergessen, wie die des zweigesichtigen Höllenhundes und der ewig blutenden Aigis — die dann freilich von Zeus' Brust verschwindet? Oder auch die geistreich tiefe Ironie jener Sphinx, die ewig klagt, weil sie sich immer selbst ins Bein beißt, und des greisen Eremiten, der sich über Boreas' Rat entrüstet: „Laß es einfach sein!“ Selbst die dunkle Unklarheit der Machtverhältnisse in dem Reich des Weltherrschers Ananke (Spitteler, der sonst so geistreich Namen erfindet, hat das furchtbare Femininum männlich gemacht) und des noch grausigeren „Automaten“ entsprechen der Vieldeutigkeit mythologischer Gestaltungen; zumal gerade die letzte zu Spittelers machtvollsten Denkphantasien gehört und seine wunderbare Gabe, modernste Anschauungen und Erfahrungen heutiger Technik in den Dienst seiner Weltanschauung zu stellen, glänzend illustriert. H. Hoffmann hat diese glücklich als „prometheischen Pessimismus“ charakterisiert; nur daß freilich auch von diesem mächtig einsetzenden und zuletzt doch (wie man gut gesagt hat) „in anarchischer Willkür“ sich auflösenden Werke Goethes Urteil gilt:

> Groß beginnet ihr Titanen; aber leiten
> Zu dem ewig Guten, ewig Schönen,
> Ist der Götter Werk, die laßt gewähren!

Freilich ist aber auch nichts mit einer glatten Anordnung geholfen, wie C. A. Bernoulli (geb. 1868) sie seinem „Orpheus“ (1911) gab. Denn hier fehlt eben die Größe, die den „Olympischen Frühling“ in seiner Konzeption und in vielen Einzelheiten so bedeutend macht. Auch die geniale Behandlung der Sprache dient bei Spitteler dieser Größe, zu der die auch hier lässige Verskunst mit ihrer dumpfen Monotonie schließlich mehr zu passen scheint, als bessere Verse vermöchten.

Wenig Gutes kann ich dagegen den gesammelten Feuilletons nachsagen, die Spitteler als „Lachende Wahrheiten“ (1898) erscheinen ließ. Gesuchte

Paradoxien oder billige Trivialitäten — wie daß man ein Jubiläum nicht feiern solle, denn der Mensch werde doch nicht nun auf einmal 70 Jahre alt! — werden in anspruchsvoller und doch trockener Form vorgetragen. Jeder Artikel enthält je einen solchen Einfall und ja weiter keine Idee mehr; höchstens wird einmal die zu Olims Zeiten beliebte Manier der Einkleidung in parodistisch-biblischen Ton totgehetzt. Wie viel höher als dies sauersüße Lachen des Überlegenen steht der weise Übermut seiner „Glockenlieder" (1906)!

Ist Spitteler ein origineller Dichter, hingegen als Kritiker und Journalist durchaus nicht an seinem Platz, so gilt von den Brüdern Heinrich Hart (1855—1906) und Julius Hart (geb. 1859) genau das Gegenteil. Julius Hart vor allem, der bedeutendere der beiden Brüder — deren brüderlich-liebevolles Gemeinschafts- und Kampfleben Ernst v. Wolzogen in seinem „Lumpengesindel" in lustiger Übertreibung geschildert hat —, gehört zu unsern verdienstvollsten Kritikern, bis leider zuletzt ein seltsames Gemisch von Ungebundenheit in der ästhetischen Theorie und Enge in der kritischen Praxis ihn gerade wegen seiner inneren Bedeutung zu dem gefährlichsten der Willkürrichter machte... Die „Kritischen Waffengänge" (1882) der Brüder, in denen er führte, rechnen wir zu den wichtigsten Vorboten einer neuen Kunstperiode, die sie eröffnen halfen. Es gelang ihnen, die „mürrische, greisenhafte Ansicht zu bekämpfen, als seien wir rettungslos dem literarischen Epigonentum verfallen", für neue Kunst „den moralischen Boden zu schaffen oder vielmehr zu festigen." Das war ihr Verdienst, daß sie wieder Prinzipien hatten. Aber freilich — Kritiker mit Prinzipien werden selten bedeutende Dichter sein. Aus der Kritik sind alle ihre Werke geboren; und deshalb ist Julius Harts großes philosophisches Glaubensbekenntnis „Der neue Gott" (1899) poetischer als das an ergreifenden Tönen lyrischer Grübelei nicht arme Brevier „Triumph des Lebens" (1900). Er habe, lehrt man, die Poesie der Großstadt in Gedichten wie „Berlin" entdeckt. Entdeckt war sie längst von Franzosen und Engländern, und in ihrer realistischen Größe, während Hart wie ein Romantiker das große Ungetüm durch Vergleiche mit Meer und Schiffergeschrei glaubt poetisieren zu müssen.

Der ältere Bruder ist, wie der jüngere, zuerst mit philosophischer Lyrik („Weltpfingsten" 1878) hervorgetreten, in der triviale Töne und allzu bequeme Reime die Freude an dem tiefen Ernst des ringenden Dichters verderben. Später kam er wieder ganz aus der Theorie heraus, zu dem großen Fehlgriff seines „Liedes der Menschheit" (seit 1887). Schack hat in seinen „Nächten des Orients" die Kulturgeschichte in farbenprächtigen Gemälden zu entwickeln versucht; bei seinem Bewunderer blieb die verfehlte Grundidee übrig, die Kunst der Ausführung versagte. Weil die Idealisten die Klein-

krämerei der Spezialisten verachteten, sollte nun der „große Gegenstand" an sich große Kunst verbürgen. Die Kritik staunte: noch niemand habe sich eine so große Aufgabe gestellt. Als ob die Größe einer Aufgabe von dem zeitlichen Umfang des behandelten Gegenstandes abhinge! Friedrich Wilhelm I. vertrieb sich, wenn die Gicht ihn plagte, damit die Zeit, daß er seine Riesengrenadiere abkonterfeite; ist nun solch ein Bild wirklich um des „großen Gegenstandes" willen bedeutender als ein Kinderporträt von Velasquez? Auf die geistige Durchdringung des Stoffes, auf die individuelle Notwendigkeit der Form kommt es an; in einer kleinen Novelle von Fontane oder Gottfried Keller steckt mehr „Entwickelung des Menschen und der Menschheit", steckt vor allem mehr echte Poesie als in diesen mühsam gepinselten Wandbildern zum kulturhistorischen Anschauungsunterricht.

Es ist etwas Jungdeutsches in den Brüdern Hart. So schroff auch der Jüngere über jene Schule urteilt — ihre Neigung, neue Kunstformen zu konstruieren, ihre kritische Befähigung und ihre poetische Unzulänglichkeit erinnern an die Wienbarg und Mundt und Laube.

Überblickt man all diese Namen, die großen und die kleineren, so fühlt man, wie viel neue Gegenstände nach Beherrschung, wie viel neue Kräfte nach Zucht riefen. Zwei große Hilfsmächte rief man an: das Beispiel fremder Meister, und die ästhetisch-kritische Doktrin, die man oft wieder an jenen schulte. Ein leidenschaftlicher Lerneifer erfüllte die Zeit: sie verdiente es, in Nietzsche einen mythischen Heros zu besitzen!

Zwanzigstes Kapitel: Fremde Vorbilder und deutsche Pfadsucher

Je näher wir der Gegenwart kommen, desto schwieriger wird es, die Lineamente zu enträtseln. Nicht daß wir an jener alten Lehre festhielten, Literaturgeschichte könne nur von „abgeschlossenen Perioden“ geschrieben werden. Fast möchten wir im Sinne jenes Paradoxons Droysens — „die Geschichte hat sich nur mit dem zu beschäftigen, was lebendig ist“ — das Gegenteil behaupten: nur solche Perioden könnten mit wirklichem Einfühlen und Mitfühlen dargestellt werden, die noch wirksam sind. Hätte ich nicht mitfühlende Freude an dem Ringen gerade der Gegenwart — ich hätte dies Buch wohl ungeschrieben gelassen. Aber das ist klar, daß hier eben dem Tasten, dem Raten Raum gestattet werden muß. Ganz naiv muß man hier nachzeichnen dürfen, wie die Primitiven: die Perspektive steckt erst in den Anfängen. Manche Figur, die auf dem zweiten Plan steht, wird bei uns noch mit Gestalten des Vordergrundes gleiche Höhe haben. Licht und Schatten können wir noch nicht fein abtönen. Aber wir suchen zu erzählen, was wir erleben; das ist immer etwas.

Stärker als seit lange ließ sich die deutsche Literatur in dieser Epoche von fremden Vorbildern mitbestimmen, wie das bei ihrem suchenden, erwartenden Charakter natürlich war. Wohl hatten einst Walter Scott und dann wieder Charles Dickens und auch Bulwer bestimmend auf unsern Roman eingewirkt, Victor Hugo die Lyrik Freiligraths und seiner Genossen beeinflußt; aber Zola erst hatte einer ganzen Generation als Vorbild gegolten. Sein gewaltiger Einfluß war nun schon im Abnehmen; dafür begannen die französischen Symbolisten Baudelaire, Verlaine, Mallarmé an jüngeren deutschen Autoren Verehrer und Schüler zu finden. Wenn die Naturalisten um Zola (nach der Terminologie Goethes) in der „einfachen Nachahmung der Natur“ befangen blieben, steckten die Symbolisten fast durchweg in der „Manier“; den „Stil“ hatten beide Schulen noch nicht gefunden. Das Individuelle überschätzten die Franzosen jetzt durchweg: die Naturalisten überschätzten es im Objekt, die Symbolisten im Subjekt.

Der neuen Kunst, dem neuen „Stil“ kam man im Norden erheblich näher. Dostojewski (1821—1881) war noch ganz Naturalist, Turgenjew (1818—1883) vielfach Manierist gewesen; Tolstoi (geb. 1828, gest. 1910) erhob sich in „Krieg und Frieden“ (1865) und „Anna Karenina“ (1874—1876) zu einem neuen epischen Stil. Hier war zumal in „Krieg und Frieden“ die breite völkerpsychologische, zumal in „Anna Karenina“ die soziale Basis;

hier war schärfste Erfassung der Einzelheiten, wie sie der geübte Jägerblick des Slawen schon bei Turgenjew gezeitigt hatte; hier war dabei die starke Eigenheit einer Persönlichkeit von ausgesprochenster Selbständigkeit der Weltanschauung. Das religiöse Element in nationaler Färbung — danach begehrte man auch in Deutschland; den „deutschen Gott" wollte Richard Wagners Schüler, Heinrich v. Stein, dem Volke wiedergeben, und Hans Herrig, Paul de Lagarde, Julius Hart, sonst in nichts einig — national-religiöse Gesamtempfindung strebten sie alle an. Den tiefsten Eindruck vielleicht machte Tolstois „Macht der Finsternis" (1887): ein realistisches Drama von starker Kraft der Charakterzeichnung und noch stärkerer der Weltanschauung. Der Gegensatz zu der herrschenden Kompromißmoral, der leidenschaftliche Ernst der sittlichen Forderung wirkte in unserer Welt der laxen Halbheiten wie ein Wunder. Der christliche Übermensch, der die Welt durch Bedürfnislosigkeit, durch Wahrhaftigkeit, durch Liebe überwindet, trat neben den genial-heidnischen, wie bei Schopenhauer Genie und Heiliger die Höhepunkte der Menschlichkeit bedeuten.

Ein realistisches Drama kam auch von Schweden her. August Strindberg (1849—1912) gehört zu jenen Schwachen, die ihre Meinung immer nur auf dem Umweg über die Befragung der herrschenden Ansicht erlangen: diese zu negieren halten sie dann, wie Friedrich Schlegel, für originell. Aber auch er besaß das scharfe Auge der Nordleute, ihre gern typisierende, aber nie oberflächliche Psychologie. Seine Romane haben mehr Staunen als Nachfolge gefunden; nur Hermann Bahr ward in seiner „Guten Schule" (1890) zum Nachahmer des Autors von „Am Meer". Aber seine leidenschaftlich-tendenziösen und fanatisch-realistischen Tragödien „Der Vater" (1887) und „Fräulein Julie" (1888), letztere mit einem sehr geistreichen dramaturgischen Vorwort, machten tiefen Eindruck. Man fühlte: dieser Mann ist von seinen persönlichen Empfindungen so ganz ausgefüllt, daß er sie zu Gestalten verdichten muß, um mit ihnen zu kämpfen. Laura im „Vater", der Lakai in „Fräulein Julie" — was sind sie, als typische Verkörperung des Weibes und der Bedientenseele, wie Nietzsches Verehrer sie verabscheut? Er muß sie auf die Bühne reißen, unmittelbar, nackt; was kümmern ihn Kulissen und Hintergründe! Es handelt sich um eine Exekution, nicht um ein ästhetisches Spiel. Nur wenige Zeugen sollen dabei sein, ein kleines Theater mit gebildeten Zuhörern; die sollen die Sache von Anfang an miterleben, als säßen sie oben auf dem Sofa — und sollen dann Strindberg recht geben. So ward aus ganz persönlichem Empfinden heraus ein konsequent naturalistisches Drama. Denn in seinem Empfinden ist Strindberg, der Halbfinne, so unmittelbar, so barbarisch-ungebrochen, wie er in seinem Denken unselbständig und autoritätsbedürftig ist — dann am meisten, wenn er die Autoritäten leugnet.

Viel weniger originell als Schriftsteller, wirkte Björnstjerne Björnson (1832—1910) vor allem als Persönlichkeit. Wie Tolstoi eine Apostelnatur, wie Strindberg oder Brandes voll elementarer Leidenschaftlichkeit im Hassen und voll glühender Vaterlandsliebe, wie Ruskin ein orthodoxer Idealist, war der große, breite Mann mit dem prachtvollen Kopf, von dessen hoher Stirn sich die glänzende Haarwand so steil abhebt, selbst ein „Übermensch", wie keiner von ihnen. So intensiv lebte keiner von ihnen das Leben wie er, der immer mit allen Kräften bei allem war, jeden Augenblick Dichter, Prediger, Politiker, Ästhetiker zugleich. Wie er hassen kann, weiß nur, wer seine politischen Dramen („Der Redakteur" 1875, „Der König" 1877) kennt; sie sind kaum nach Deutschland gedrungen. Uns ist er der Erzähler kräftiger Dorfgeschichten, die aber Anzengruber und Rosegger kaum übertreffen, und des realistisch-moralischen Dramas „Ein Fallissement" (1875), dessen ungeschickte Technik und zum Teil ganz konventionelle Zeichnung über der Energie, mit der moderne Probleme angefaßt wurden, vergessen werden konnten. Seine großartigste Schöpfung, das Drama „Über unsere Kraft" (1896), übersah man lange; so mächtig hatte inzwischen Ibsen den Nebenbuhler in den Hintergrund gedrängt.

Henrik Ibsen (geb. 1828 in Skien in Norwegen, gest. 1906) wurde unser stärkster Lehrmeister. Auch er ist nicht ohne langes und mühevolles Suchen zum Finder geworden. Auch ihn leitete ein starkes feuriges Temperament sicherer, als unsere „Regeneratoren der Kunst", die Hamerling und Jordan und selbst Hebbel und Otto Ludwig, Theorie und Experiment geleitet hatten. „Alles oder nichts" war einst seine Parole, bis die Erfahrungen seiner dramatischen Laufbahn ihn zu dem entgegengesetzten Wahlspruch führten: mit den vorhandenen Mitteln so viel wie irgend möglich zu erreichen. Erst ein Schüler des formlosen Geniedramas, schulte er sich dann an der sicheren Technik der Franzosen, durch persönliche Arbeit als Dramaturg so gut wie durch unseres Hettner vortreffliches Buch über das moderne Drama gefördert. Als politischer Agitator und romantischer Lyriker fing er an, um der direkten Agitation und der Lyrik später entschieden den Rücken zuzuwenden. Die „Nordische Heerfahrt" (1858) vereinigt noch Romantik und Realismus, etwa wie Heinrich v. Kleists „Hermannsschlacht", doch ohne deren Poesie. Aber die „Komödie der Liebe" (1862) führt bereits ein romantisches Problem — die Unvereinbarkeit von Liebe und Ehe, jenen verhängnisvollen Lieblingssatz der Schlegel und Immermann — in annähernd realistischer Weise durch, freilich unter starker Anlehnung an die Schablonenpsychologie der Franzosen. Dann wirken wohl persönliche Erfahrungen — ein inneres Messen seiner bis jetzt erfolglosen Talente an dem von Göttern und Menschen geliebten Schul-

kameraden Björnson — wie bei Strindberg, wie einst bei dem jungen Goethe und dem jungen Schiller, zum Durchbrechen des historisch-realistischen Standpunktes in den bedeutenden „Kronprätendenten“ (1863). Schon war man sich der Feindschaft gegen die herrschende Mode bewußt: Björnson war (1859) Vorsitzender einer „Norwegischen Gesellschaft“, die, bezeichnend genug, auch den Kampf gegen den verflachenden Konventionalismus der Düsseldorfer Malerschule in ihr Programm aufnahm — Ibsen sein Stellvertreter. Aber wo die neue Kunst liege, wußte man noch nicht. Ibsen experimentiert mit großen geistreichen Buchdramen: „Brand“ (1866), der Tragödie der idealistischen Überhebung, „Peer Gynt“ (1867), einem satirisch-symbolischen Märchendrama, „Kaiser und Galiläer“ (1873), einem tiefsinnigen Geschichtsdrama großen Stils. Hier bekennt er sich zu dem Glauben der neuen Zeit: der Hoffnung auf ein „drittes Buch“, das heidnische Schönheit und christliche Tiefe vereinigen wird, Staat und Kirche mit einem höheren Tempel überbauen soll. Und mit dem Glauben hat er die Kraft gefunden. Von nun an ist er erst ganz er selbst: der Meister des experimentellen Dramas. Er greift ein einzelnes Problem aus dem Umkreis seines Hoffens und Zagens auf: den Glauben an das „Wunder“ („Nora“), den Gegensatz von Idealismus und praktischer Volksfürsorge („Volksfeind“), von Idealismus und nüchternem Abfinden mit der Wirklichkeit („Wildente“); den Kampf gegen die Vererbung („Gespenster“) oder gegen die eigene Sehnsucht („Frau vom Meere“); den Kampf zwischen falschem Titanentum und bescheidener Hingebung („Hedda Gabler“, „Baumeister Solneß“, „John Gabriel Borkman“). Das Problem verdichtet sich ihm in Personen, die er deutlich und fest sieht und beobachtet, und in einer einfachen, meist mit einem symbolischen Zug (die Quelle im „Volksfeind“, die Wildente, die weißen Pferde auf Rosmersholm, Lövborgs Buch, Solneß' Turm, Eyolfs Krücke, der Schlitten mit den Silberschellen im „Borkman“) ausgeschmückten, oder vielmehr in diesem Symbol kondensierten Fabel. Nun geht er monatelang umher und beobachtet seine Figuren. Was werden sie, die er nun so genau kennt, in dieser Situation tun? und nun in dieser? Er beobachtet es und schreibt es einfach nach, wie ein Physiker sein Experiment. Er hat nun dafür zu sorgen, daß alle störenden Elemente fernbleiben, die die Reinlichkeit des experimentellen Prozesses stören können. Er hat die Figuren „nur“ erschaffen, nur angeschaut; nun leben sie sich aus, sprechen sie sich aus. Was nicht zum Experiment gehört, geht ihn nichts an. Sein Verehrer Hofforn fragte einmal Ibsen, ob in den „Gespenstern“ der Tischler Engstrand das Feuer im Spital angelegt habe. „Das weiß ich nicht,“ antwortete der Dichter lächelnd. Er weiß es wirklich nicht. Aber was zu der Entwickelung der gegebenen Situation gehört, das weiß er aufs genaueste.

Aus jener wochenlang nicht unterbrochenen Beobachtung seiner Figuren kennt er sie bis ins Innerste; sie machen keine Gebärde, sprechen kein Wort, das sie noch anders sprechen könnten. Daher die unvergleichliche Rundung der Personen; Figuren so voll, so von allen Seiten beleuchtet und ausgearbeitet wie Hjalmar in der „Wildente“, Nebenfiguren wie Moortensgaard in „Rosmersholm“ hat man seit Shakespeare kaum gesehen.

Aber freilich — es bleibt eine Problemdichtung. Die Figuren bleiben Mittel zum Zweck; sie sind nicht Selbstzweck. Deshalb jene bösen vierten Akte, in denen die Hauptfiguren sich so ausführlich über das Problem aussprechen. Realistisch ist das: gewiß würde es Rosmer und Rebekka oder Borkman und den Seinen ein Bedürfnis sein, sich so auseinanderzusetzen. Dramatisch ist es nicht; es ermüdet, wie manche naturalistische Einzelheit im Dialog; es verstimmt durch die Absichtlichkeit, wie jene Symbole. Ebenso ist der oft „stumpfe“ Schluß, das Fragezeichen am Ende realistisch: das Experiment hat eben zu keinem klaren Ergebnis geführt; wie die menschlichen Komödien und Tragödien zumeist, läßt es sich verschieden deuten. Aber dramatisch ist auch dies nicht: die Kunstform verlangt nun einmal eine scharfe Auflösung. Zuweilen gibt Ibsen das auch, aber dann hat der Schluß meist etwas Problematisches, als werde dem Experiment gewaltsam ein Ende gemacht. Nicht immer: „Nora“, die „Wildente“, im wesentlichen auch die „Gespenster“ sind technische Meisterwerke vom Anfang bis zum Schluß, glänzend in der Exposition, zwingend in der Fortführung, wirksam im Abschluß. Aber namentlich die späteren Dramen, nach der Blütezeit in Dresden (1865—1886), zeigen die Nachteile der Einsamkeit: der Autor hat sich zu lange mit seinen Figuren eingesperrt, hat die Welt und die Zuhörer insbesondere vergessen. Bühnenwirksam sind die psychologisch und technisch schwächeren Stücke der Zeit vor dem Höhepunkt („Stützen der Gesellschaft“ 1877) mehr als die danach, die aus der Münchener Zeit (von „Rosmersholm“ ab).

Bei all seiner technischen Meisterschaft, bet der Genialität seiner Anschauung, bei der Tiefe seiner Gedanken — das Größte bei Ibsen bleibt doch jene große Sehnsucht. Fordernd ist seine Dichtung immer; ein Idealist war der große Realist allezeit, ob ihn sein Hoffen zu dem Optimismus der „Frau vom Meere“, ob zu dem Pessimismus von „Rosmersholm“ trieb. Darin gehört der graue Meister ganz zu der „neuen Generation“; er baut keine Systeme; aber er hat leitende Gedanken. Er sucht; er verlangt. Das vor allem hat ihn bei uns populär gemacht. Wäre er die automatische Dramenmaschine, als die man ihn geschildert hat, die alle zwei Jahre pünktlich ein Drama abliefert und sonst sich um nichts in der Welt kümmert — wir fänden keine Brücke zu dem Menschen. Die heiße Sehnsucht, die ihn zu immer neuen Er-

perimenten treibt — die ist das Modernste an ihm. Was verhilft uns zu den „Adelsmenschen?“ Unbedingter Individualismus? Rücksichtsloser Wahrheitsfanatismus? Liebe zu den Armen und Schwachen? Er fragt immer wieder; und seine letzten Antworten sind die mildesten gewesen und stehen denen Tolstois und Björnsons am nächsten, bis der Epilog „Wenn wir Toten erwachen“ sie — vielleicht — widerrief.

Dies Suchen charakterisiert vor allem auch bei uns die führenden Geister. Nach einer neuen Kunst suchen sie, einer neuen Wahrheit — einer neuen Menschheit. Enthusiasten, zuweilen auch Phantasten, sind sie doch alle zugleich Kritiker.

Die Brüder Hart nannten wir schon. Persönlich vor allem haben sie stark gewirkt. Man hat geradezu die deutsche realistische Bewegung von ihrem Auftreten datiert — was zu äußerlich ist, aber cum grano salis nicht ganz ohne Berechtigung. Im Sommer 1883, erzählt Alexander Tille, bildete sich um die Brüder ein kleiner literarischer Kreis. „Es waren meist Studenten der Universität Berlin, und bald stieg ihre Zahl auf zwanzig. Die Brüder Hart waren die leitenden Geister; aber der Kreis enthielt außer ihnen noch eine Reihe hochbegabter Lyriker, wie Karl Henckell, Hermann Conradi, Arno Holz und Otto Erich Hartleben.“ Auch Gerhart Hauptmann ging von diesem „Friedrichshagener“ Kreise aus, dessen Legende Adalbert v. Hanstein und dessen Geschichte Wilhelm Bölsche geschrieben hat. Eine Anzahl Zeitschriften, wie Michael Georg Conrads „Gesellschaft“ (seit 1885), ward zum Organ der neuen Richtung und zum Sammelplatz der jungen Lyrik und Kritik. Man darf wohl sagen, daß die Organisation der neuen Kunstrichtung von den Brüdern Hart geschaffen wurde. Doch ist neben ihnen besonders noch Leo Berg (1862—1908) zu nennen, weniger doktrinär als sie, dafür aber oft der Gefahr gesuchter Originalität erliegend, zumal wenn es seinen kritischen Geist plötzlich einmal drängte, enthusiastisch zu loben. Für das Verständnis Zolas in Deutschland hat er sich, wie neben ihm nur noch Conrad, verdient gemacht.

Michael Georg Conrad (geb. 1846) selbst gehört zu jenen Unentbehrlichen, die in einem Kreis aufstrebender Talente vor allem durch ihre selbstbewußte Persönlichkeit, durch eine gewisse Anlage zum Kommandieren, Redigieren, Organisieren eine große Rolle spielen. Als politischer und pädagogischer Agitationsschriftsteller und als Kritiker und Feuilletonist („Pumpanella“ 1889, „Ketzerblut“ 1892) ist er mehr laut als tief. Als Erzähler („Totentanz der Liebe“ 1884, „Was die Isar rauscht“ 1887) besitzt er ein gewisses zupackendes Talent, das etwa Hopfens Art verbreitert und ins Derbere übersetzt zeigt. Aber er ist als der erste energisch für Zola eingetreten,

und seine uneigennützige Begeisterungsfähigkeit hat München, die Stadt der „alten Herren", zu einem Vorort der literarischen Bewegung gemacht.

Erfolgreich stehen diesen Pionieren der neuen Tendenzen die beiden tapfersten Vorkämpfer der realistischen Richtung zur Seite: Paul Schlenther (1854—1916) und Otto Brahm (1856—1913) — beide Schüler Scherers, beide vom Anfang an vor allem dem Drama zugewandt. Biographien großer Dramatiker zeugen für das liebevoll eingehende Verständnis Schlenthers („Gerhart Hauptmann" 1896) und Brahms („Heinrich v. Kleist" 1884; „Schiller" seit 1888). Mit rastloser Aufmerksamkeit beobachteten sie die wechselnden Erscheinungen des Tages, förderten jüngere Talente in produktiver Kritik und bewährten an der „Freien Bühne" die Grundsätze, die sie literarisch vertraten. So erzogen sie sich zu Leitern der beiden ersten deutschen Bühnen: des Wiener Burgtheaters und des Deutschen Theaters in Berlin.

Enthusiast und Kritiker, eine im Suchen glückliche Natur ist Wilhelm Bölsche (geb. 1861 in Köln). Ein treuer Anhänger Ernst Haeckels („Das Liebesleben in der Natur" 1898f. „Von Sonnen und Sonnenstäubchen" 1901), suchte der Realist zuerst eine materialistische Grundlage für die neue Kunst („Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie" 1887): die Dogmen der Entwickelung, der Vererbung usw. sollten für sie werden, was für die alte Kunst die Mythologie war. Dabei betonte er, wie Tolstoi und Björnson, stark das soziale Element, sah in Heinrich Heine (1887) vor allem den Bahnbrecher der sozialen Dichtung und in dem soziologisch-beschreibenden Roman Zolas sein Muster. Damals trieb niemand den Sport des Notizbuches weiter als er: auf jedem Spaziergang füllten sich die weißen Blätter mit genauen Studien und Skizzen nach der Natur, die dann aufzuarbeiten waren. Aber schon damals trat neben dem Hang zur Beobachtung ein anderer zu beschaulicher Besinnung hervor („Die Mittagsgöttin", 1891). Allmählich rückte der unermüdlich lernende und jeder originellen Individualität sich herzlich freuende Enthusiast mit der Zeit weiter nach rechts: von Zolas „Nana" kam er zu Fechners „Nanna", vom Materialismus (wie Julius Hart) zum neuen Animismus; neben Haeckel trat Hermann Grimm als Prophet der neuen Weltanschauung, und selbst für Georg Ebers fand sich ein Plätzchen („Hinter der Weltstadt" 1901).

Wie Bölsche gehört auch Bruno Wille (geb. 1860) aus Magdeburg zu dem alten Freundeskreis Gerhart Hauptmanns; wie er hat er sich vom Materialismus zu einem neuen Idealismus, vom Sozialismus zu einem tapferen Individualismus durchgerungen. Als Denker („Philosophie der Befreiung durch das reine Mittel" 1892—1894) ein von Stirner und Nietzsche beeinflußter, nicht eben klarer Verteidiger des „idyllischen Anarchismus", der von allem Staats- und Zwangswesen zu der Ungebundenheit kleiner freier Gemeinschaften

strebt; als Dichter („Einsiedler und Genosse" 1891; „Einsiedelkunst, Lieder aus der Kiefernheide" 1897) ein zartes Echo mancher Töne von Friedrich v. Sallet und Fechner („Offenbarungen des Wacholderbaumes", ein naturphilosophischer Stimmungsroman, 1901) bis Arno Holz, die doch alle in einer weich empfindenden Seele harmonisch zusammenklingen, ein erfreulicher Typus dieser Zeit, die so eifrig sucht — und fast zu leicht findet.

Erfreulich wird man allerdings Karl Bleibtreu (geb. 1859 in Berlin) nicht gerade in erster Linie nennen. Eine tolle Hast der Produktion wirft von seinem ersten altgermanischen Epos an („Gunnlaug Schlangenzunge" 1879) Jahr für Jahr literarische und taktische Studien, Dramen, Romane, Gedichtbücher auf den Markt; heute eine Geschichte der englischen Literatur, morgen eine rhapsodische Populärphilosophie („Letzte Wahrheiten" 1892); Übersetzungen, Novellen — alles aber durchtränkt von einem verletzenden Selbstgefühl, einer ärgerlichen Verwahrlosung der Form, einer fürchterlichen Absichtlichkeit. Als ein Programm der „Neuen Poesie" erschien die „Revolution der Literatur" (1885), mit dem geschmacklosesten Umschlag dieses Jahrhunderts: aus einem Tintenfaß zuckten weiße Blitze auf dunkelblauem Hintergrunde herum. Aber dies Symbol war zutreffend in seiner Art. Die Blitze fahren wahllos umher, aus der Tinte in die Tinte. Der „Geheimrat Exzellenz v. Goethe" wird gezüchtigt, „weil dieser vornehme Herr zwar in frevelhafter Weise die Entwürfe seiner genialen Jugend im Stiche ließ, sich dafür aber mit tausend Allotriis beschäftigte". Hebbel ist nur eine krankhafte Mißgeburt aus Lenz und Grabbe, Grillparzer aber „ein einseitiger Ausbauer Kleistscher Tendenzen". So schön gesagt wie wahr gefühlt! Dagegen ist Kretzer Zola ebenbürtig und Bleibtreu neben Liliencron Bahnbrecher einer modernen Lyrik mit echtem Lokalkolorit. — Und dennoch: die „genialen Schwimmer" fehlen auch nicht „in diesem Ozean von Albernheiten". Vier Jahre ehe Hauptmann „entdeckt" wurde, wies Bleibtreu auf seine Erstlingsdichtung begeistert hin. Die Vereinigung von Realismus und Romantik erkannte er mit Recht als Vorbedingung der neuen Kunst und gab damit eine Parole aus, die besonders Otto Brahm wiederholt hat. Vor allem aber wies er mit Energie auf die großen Probleme: die soziale und die Nationalitätenfrage.

Das Gegenbild zu Bleibtreus geringer Entwickelungsfähigkeit bildet die unbegrenzte Entwickelungsfähigkeit Hermann Bahrs (geb. 1863 in Linz). Er fing als Sozialist an, kam unter den Einfluß von Nietzsche und besonders Strindberg, verspottet die Massenpolitiker mit Ibsen („La marquésa d'Amaëgui" 1888, „Die große Sünde" 1889) und schreibt einen hypernervösen Roman voll Strindbergscher Weiberverachtung, gespickt mit kunstkritischen Bemerkungen und Gallizismen („Die gute Schule" 1890). Strindbergs „Vater"

gibt er die widerlich überkünstelte „Mutter“ (1891) zur Seite. Aber an der Produktion findet er kein Genüge. Sie entfernt ihn zu lange vom Genuß der Kunst. Der damals in Schwung kommende Kunstausdruck „suggerieren“ wird sein Lieblingswort; er ist sich seiner Existenz nur bewußt, wenn und soweit er sich von anderen, Dichtern, Malern, Politikern Empfindungen und allenfalls Gedanken „suggerieren“ läßt. So wird er zum hervorragendsten impressionistischen Kritiker Deutschlands. Zahlreiche Sammlungen („Zur Kritik der Moderne“ 1890, „Die Überwindung des Naturalismus“ 1891, „Renaissance“ 1897, „Wiener Theater“ 1899, „Premièren“ 1901) bringen uns Porträts von Größen und Scheingrößen der Zeit, oft mit Lenbachischer Willkür stilisiert, immer geistreich, immer subjektiv wahr, immer „suggestiv“. Er sucht das Wesen der „Moderne“ — der Ausdruck stammt von Bahr —, er sucht aus dem Schatten des kommenden Gottes seinen Umriß abzulesen. Dann, um 1893, bekehrt sich der aristokratische Individualist wieder zum Diener der Vielen. Tendenzen sind jetzt die Hauptsache für ihn — nicht mehr Individualitäten. Aber er faßt den Begriff der neuen Zeit ganz lokal, persönlich: eine österreichische Kultur erklärt er jetzt als sein Endziel. Der Schüler der französischen Kritiker, Lemaîtres vor allem, des ironischen Novellisten Barrés Bewunderer, der Nachahmer der kleinen epigrammatischen Geschichten Maupassants („Caph“ 1894), wendet sich der einheimischen Tradition des Volksstücks zu („Aus der Vorstadt“, mit Karlweis, 1893; „Das Tschaperl“ 1898, „Der Franzl“ 1901, „Der Krampus“ 1902) und macht den Versuch, in einer Anzahl nervöser Dramen und amüsanter Romane, deren Personal immer wieder auftritt, für das von ihm verkündete, aber inzwischen untergegangene neue Österreichertum alles das und noch einiges mehr in einer Person zu leisten, was Balzac und Zola, Augier und Dumas Fils für Frankreich gewesen sind. Zuletzt hat er den Impressionismus, dessen Urbild sein Gesetz ist, für tot erklärt und den Expressionismus auf den Schild gehoben und ist in den Schoß der katholischen Kirche zurückgekehrt, ohne sich danach wie andere Neugläubige dem profanen Geist zu verschließen. Er ist für die Idee eines „Charakters mit demokratischer Verfassung“ eingetreten, gegen die Tyrannei der Beständigkeit. So oft er sich häutete, immer tat er es mit Grazie und mit suggestiver Bestimmtheit, so daß keine der von ihm verlassenen Gemeinden, sogar nur wenige Götter, deren Prophet und Verleugner er nacheinander geworden ist, ihm ernstlich zürnen konnten.

Natürlich fehlt bei soviel liebevoller, aufopfernder Hingabe an den unbekannten Gott auch das Widerspiel nicht: der wohlfeile Hohn und das bequeme Schimpfen auf „Phantasten“ und „Querköpfe“. Die dankbare Aufgabe des „großen Verleugners“, wie Ibsen sagen würde, übernahm Max Nordau

(geb. 1849) aus Budapest. Dieser fingerfertige Journalist trat zuerst als Moralprediger auf („Paradoxe", 1885, „Die konventionellen Lügen der Kulturmenschheit", 1883—1896 in 16 Auflagen) und wies auf gewisse Schwächen des gegenwärtigen Lebens nicht ohne Kraft und Geschick hin; wenn es auch nicht gerade nötig war, daß er in dem Vorworte seine Gedanken mit denen Christi zusammenstellte. Aber manches, was fälschlich gerühmt worden war, deckten die Bücher doch in seiner Blöße auf; und man konnte damals hoffen, Nordau werde sich selbst jenen Tapferen zugesellen, die die Entrüstung über die Gegenwart zu Baumeistern einer besseren Zeit erzog. Statt dessen tat er sich nur in einem dicken Buch „Entartung" (1893) wiederholt als Arzt der Zeit auf. Er machte es sich leicht: was seinem mäßigen „gesunden Menschenverstand" nicht gefiel, das erklärte er schlankweg für verrückt und für das blödsinnige Machwerk eines „vertierten Idioten". Der Mensch, der in diesem Ton auf Tolstoi, Ibsen, Maeterlinck, Nietzsche, Wagner losschimpft, kommt nicht einen Augenblick auf die Idee, irgend etwas könne über seinen Horizont gehen.

In den Kämpfen zwischen Altem und Neuem, zwischen Autoritäten und Umstürzlern spricht sich niemals die ganze Produktionskraft einer Zeit aus, je näher wir der Gegenwart kommen, um so öfter ist die Wahrnehmung zu machen, daß die stärksten dichterischen Persönlichkeiten, die höchsten geistigen Vertreter die Notwendigkeit einer Isolierung empfinden, und weniger an der Bewegung, die das Werdende hochträgt, als einer Unterströmung, die sich aus dem Gesamtsein des nationalen und menschheitlichen Geistes nährt, teilhaben.

Als Hauslehrer von Wagners Sohn Siegfried trat Heinrich v. Stein (1857—1887) dem Meister näher und sog begierig den Atem des Genies ein; im wesentlichen tragen dennoch seine „Vorlesungen über Ästhetik" (herausgegeben 1897) wie schon die früher erschienenen Vorlesungen „Goethe und Schiller. Beiträge zur Ästhetik der deutschen Klassiker" eine Kunstlehre vor, die viel moderner ist als die Wagners. Von Dühring hat er gelernt: „Lebensmut will mehr sagen als Todesmut". Der Wirklichkeit ergibt auch er sich, wie Dühring, und noch mehr, leidenschaftlich, liebend, wie Nietzsche. Daraus erwuchs ihm seine Ästhetik. Kunst ist ihm intensives Leben. Das Stoffliche ganz zu bewältigen und in dieser Bewältigung die eigene große Seele kundzugeben — das ist diesem edlen Jüngling, der die Freunde an Jean Pauls ideale Gestalten erinnerte, das Wesen der Kunst.

Aus diesen Anschauungen heraus drängte es ihn, sich auch selbst in der Bewältigung des Stofflichen zu betätigen. Der neue Heroenkult und das Wirklichkeitsbedürfnis der Zeit finden sich charakteristisch zusammen, wenn er sagt: „Das Wesen der Welt läßt sich nie in eine Formel fassen, wohl aber stellt

es sich in großen Persönlichkeiten kräftig und deutlich dar." So erschienen „Helden und Welt" (1883), durch einen Brief Richard Wagners eingeführt, dann „Aus dem Nachlaß von Heinrich v. Stein: Dramatische Bilder und Erzählungen" (1888). In dem älteren Buch ist die Form noch oft unbeholfen, die Rede schwülstig; in dem Nachlaßband einfach, schlicht, packend. Als Vorbild dienten die Szenenfolgen des Wagnerianers Graf Gobineau „Die Renaissance" (1877; übersetzt von Ludwig Schemann), die ihrerseits von den dramatischen Szenen Ludovic Vitets (1802—1873: „La ligue" 1826—1829) abhängig waren.

Dem Vorbild Heinrich v. Steins strebt Fritz Lienhard (geb. 1865 zu Rothbach im Elsaß) mit nicht ganz zulänglicher Kraft nach. Seine Sehnsucht nach einer Vertiefung unserer nationalen Kultur hat auch er in werbenden Aufsätzen („Die Vorherrschaft Berlins" 1900, „Neue Ideale" 1901; „Wege nach Weimar" 1906—1908) und Gedichten (1901) ausgesprochen, aber die Anerkennung seines reinen Willens darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß seine Idee der nationalen Kultur ebenso anfechtbar ist wie seine Auseinandersetzung mit ihrem Inhalte. Auch ihm war es Bedürfnis, Bilder volleren ungebrochenen Lebens, wie sie ihm als Zukunftsträume vorschweben, an idealen oder doch typischen Gestalten („Till Eulenspiegel" 1896, „König Arthur" 1900, „Heinrich v. Ofterdingen" 1903, „Luther auf der Wartburg" 1906, „Oberlin" 1910) zu verwirklichen.

Von den Franzosen, von Gobineau, mehr noch von Taine hat Wilhelm Weigand (geb. 1862) gelernt, ein kenntnisreicher und feinsinniger Essayist, ein Psycholog mit liebevoll nachspürendem Verständnis („Friedrich Nietzsche, 1893, Stendhal und Balzac 1911), als Dichter („Ausgewählte Gedichte" 1904) nur ein begabter Dilettant mit einigem satirischen Talent („Der Wahlkandidat" 1893, „Lolo, eine Künstlerkomödie" 1904), das sich in seinen behaglich-ironischen Novellen („Michael Schönherrs Liebesfrühling" 1905) am günstigsten zeigt, und von mäßiger Kunst historischen Nachzeichnens („Die Renaissance" 1899). Als Ästhetiker gehört er zu den Kunstgläubigen und Dogmenungläubigen. Wertvoll an den Werken eines Künstlers ist ihm das persönliche Element; die unpersönliche Kritik des „wissenschaftlichen Menschen" haßt er wie Nietzsche. Und so klingt seine geistreiche Streitschrift „Das Elend der Kritik" (1895) aus im Geniekultus. Die Vorstellung von der natürlichen Würde der Sachlichkeit in der künstlerischen Gesinnung und Arbeit wiedererweckt zu haben, darauf gründet sich der späte Ruhm Konrad Fiedlers (1841—1895). Aus großer Anschauung heraus, mit bewunderungswürdiger Klarheit und Tiefe und mit dem Nachdruck, der nur dem ursprungshaften Denker eigen ist, hat Fiedler die Grundlagen einer Kunstauffassung entwickelt,

die vor großer Kunst bestehen kann. In enger Fühlung mit dem Schaffen Hans v. Marées und Adolf Hildebrands hat Fiedler seine tiefen Einsichten geklärt. Seine unschätzbaren Aufsätze lehren die Kunstwerke in der Sprache lesen, in der sie geschrieben sind, sie sind erfüllt von dem Geist eines hochsinnigen Menschen reinster Bildung, der seiner Beziehung zur Kunst einen ernsthaften und sachlichen Inhalt zu geben wußte. Mit der literarischen Bewegung seiner Zeit konnte er allerdings nichts anfangen, und diese war ebensowenig imstande, den Gehalt einer so wesentlichen Menschlichkeit zu erfassen und sich zur Höhe seiner Betrachtung zu erheben.

Treitschke hat die „Unzeitgemäßen Betrachtungen" mit der unwirschen Bemerkung abgelehnt, vom deutschen Volk Stil zu verlangen, sei eine schreiende Ungerechtigkeit. Ein Jahr nach Nietzsches Zusammenbruch, im Todesjahr Gottfried Kellers, als der Naturalismus schon recht kräftig ausschlug und die Ermüdungssymptome des Jahrhunderts sich nicht mehr verbergen ließen, als Bismarcks Kanzlerschaft ihrem Ende entgegenging, und eine neue geistige und soziale Schichtung des deutschen Volkes sich abzuzeichnen begann, als auch außerhalb Berlins für die deutschen Großstädte jene Periode des Einreißens und der Neubauten einsetzte, die ihr Bild und damit das sinnlich wahrnehmbare Abbild der deutschen Kultur entscheidend und meist zum Nachteil verändern sollte, in dem geistesgeschichtlich merkwürdigen Jahr 1890 erregte das anonyme Buch „Rembrandt als Erzieher" starkes Aufsehen, weil es jene Forderung mit eindringlicher Deutlichkeit wiederholte. Es ist parodiert und ernsthaft nachgeahmt worden, aber es wirkte noch lange fort, selbst als man nicht mehr von ihm sprach, es ist für die Auffassung des deutschen Charakters vielfach entscheidend gewesen. Von Nietzsche und Lagarde kam der Verfasser Julius Langbehn (1851—1907, aus Hadersleben) her, der seine Autorschaft bis zu seinem Tode nicht hat zugeben wollen. Sein Leben ist auf weite Strecken in Dunkel gehüllt. Wir wissen von einem merkwürdigen Versuch Langbehns, sich des kranken Nietzsche zu bemächtigen, von seiner Freundschaft mit Hans Thoma, die gleich andern persönlichen Beziehungen des „Rembrandtdeutschen" durch seine Schroffheit und seine herrschwilligen Ansprüche zum Bruch führte, von seinem Übertritt zur katholischen Kirche und seinem einsamen Ende in einem bayrischen Städtchen.

Der schroffen Stellungnahme gegen herrschende Anschauungen dankt das Buch einen großen Teil seines Erfolges. Gegen den Naturalismus bekennt sich Langbehn zum Verlangen nach Stil, gegen die soziale Bewegung und die Staatsallmacht zum Individualismus, gegen die Verherrlichung der Wissenschaft zur Vorherrschaft der Künstlerischen, gegen internationale Strömungen zum Deutschtum, aber er ist ein strenger Richter deutscher Zustände und seine

Idee vom deutschen Wesen war durchaus darauf angelegt, alle die gleich zum Widerspruch zu reizen, die in politischer Großmachtstellung seine höchste Entfaltung sahen. Individualismus, die Wurzel aller Kunst, ist für ihn zugleich die treibende Urkraft des deutschen Menschen, die aber durch die Kulturlage seiner Zeit eine bedrohliche Schwächung erfahren hat. Um dem Verfall entgegenzuwirken, stellt er die Gestalt Rembrandts, den er als Niederdeutschen ansieht, als des idealen Vertreters deutscher Art in den Rahmen einer umfassenden Zeitkritik.

So entschlossen und rücksichtslos scharf Langbehn in seinen Äußerungen, so entschieden seine Tendenz auf das Individuelle, Anschauliche gerichtet ist, so unbestreitbar tief sein Instinkt für menschliche Substanz, Bildung, Charakter werden kann, so unbestimmt und abstrakt bleiben seine Grundanschauungen, so nachgiebig ist sein Wahrheitsbedürfnis gegen Neigungen und Abneigungen, so gleichgültig gegen Tatsachen, die seinen Gedanken gefährlich sind und eine Auseinandersetzung fordern. Mit diesen Gebrechen ist er nicht bloß vielen solchen Schriftstellern vorangegangen, die auf eine gepflegte und betonte Unzeitgemäßheit nicht verzichten konnten, sondern er ist auch vielen bedeutsamen und einflußreichen Versuchen nationaler Selbstbesinnung verhängnisvoll geworden, und wenn die kulturphilosophische Literatur der Folgezeit mit geschichtlichen Erscheinungen und Grundbegriffen so oft Mißbrauch trieb, so trifft den „Rembrandtdeutschen“ viel Schuld daran. Es ist zu begreifen, daß Jacob Burckhardt, auch subjektiv, aber von intellektueller Redlichkeit, aus Widerwillen gegen die verzerrende Deutung Langbehns zu immer schärferen Urteil über Rembrandt gedrängt wurde.

Dabei ist vieles in dem Buch, was ein Geist von der Art Burckhardts sachlich wohl vertreten konnte. Mit dem Urteil, Jena habe Deutschland mehr genützt als Sedan, sprach Langbehn vor der Öffentlichkeit jenes Gefühl der Enttäuschung über die „Fanfaren des neuen Reiches“ aus, das schon lange in einer Anzahl erlauchter Unzufriedener geweckt war. Wer den Briefwechsel Nietzsches mit Rohde, die großartige Auseinandersetzung Overbecks mit Treitschke, die Schriften Paul de Lagardes, die weltgeschichtlichen Betrachtungen Burckhardts kennt und sich die Stimmung, aus der sie entstanden sind, vergegenwärtigt, der wird ermessen, was es zu bedeuten hatte, daß diese Oppositionsstimmung gegen die Signatur der Zeit durch Langbehns Buch, wenn auch durch Schrullen und Mißverständnisse entstellt, öffentlichen Ausdruck fand. „Der Rembrandtdeutsche war vielleicht eine Mediokrität,“ sagt Carl Neumann mit Recht, „aber die historische Bedeutung seines Buches ist unverrückbar.“

Die Oppositionsstimmung der jungen Literatur kam von anderen Quellen her, erst allmählich drang auch dieser Zufluß durch.

Einundzwanzigstes Kapitel: Der Durchbruch zur Natur

Die neue Empfänglichkeit, mit der sich die jungen deutschen Dichter im zweiten Jahrzehnt des Kaiserreiches erlebnisfreudig und lernbegierig den Einwirkungen der großen Literaturen des russischen Volkes, Frankreichs und Skandinaviens hingaben, läßt sich schwer mit einer früheren Welle geistiger Auslandseinflüsse und erst recht nicht mit irgendeiner verflossenen Periode literarischer Fremdherrschaft vergleichen. Es handelt sich bei dieser stürmischen Rezeption des Naturalismus und der aus ihm hervorgehenden, ihn überwindenden Bestrebungen um weit mehr als um das Absehen schriftstellerischer Kunstgriffe oder um die Aneignung fremder Stoffwelten, Ideen, Konventionen. In der starken Belebung aller durch Stoffe und Formen erregbaren Nachahmungstriebe, wie sie jede allgemeine Erweiterung des literarischen Gesichtskreises zur Folge hat, erschöpft sich gewiß der Hauptteil der Produktivität jenes den deutschen Naturalismus einleitenden Schrifttums. Aber wie niedrig man auch die Ursprünglichkeit der ihm zugehörigen Begabungen und Schöpfungen ansetzen mag, ihr Streben und ihr Werk ist doch das Vordringen zu einer unmittelbaren Erfassung seelischer Vorgänge, wesentlicher Menschlichkeit, eine Aufschließung verlagerter Lebenskräfte. An den Vorbildern, deren gestaltete Welt der tastenden deutschen Jugend diesen Gewinn vermittelte — Ibsen, Strindberg, Dostojewski, Tolstoi, Zola —, wurde die eine, alle Verschiedenheiten des Wertes, künstlerischen Charakters, der geschichtlichen Stellung und Gesinnung überschattende Gemeinsamkeit empfunden, daß der Gehalt ihres Lebens mit Energien geladen waren, die im eigenwüchsigen deutschen Geistesleben vermißt wurden und dessen kulturellen Rahmen zu sprengen versprachen. Die gesamte, bisher anerkannte deutsche Bildungstradition drohte zu versagen gegenüber der veränderten Schätzung von Persönlichkeitswerten und Sachgütern, gegenüber den neu erarbeiteten und impulsiv erfaßten Einsichten in die Bedeutsamkeit wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Bedingtheiten und Probleme, gegenüber der Fülle von Erkenntnissen, für die eine wachsende Reihe von rasch entfalteten Spezialwissenschaften allgemeine Beachtung forderte. Sie hat sich tatsächlich als unfähig erwiesen, die Folgen der sprunghaften Entwickelung kapitalistischer Wirtschaftsformen, durch welche die alte Volksgliederung zerschlagen und jede geistige Wirkung auf veränderte Bedingungen gestellt wurde, vermittelnd auszugleichen und das Aufklaffen neuer Gegensätze der Parteien, Klassen, Berufsgruppen, Konfessionen als gemeinsamer Geistesbesitz zu überwinden. Dazu war sie allerdings auch in früheren

Jahrzehnten und Jahrhunderten nicht fähig gewesen, und man darf nicht vergessen, daß auch jetzt eine beträchtliche Zahl bedeutender Künstler und Forscher wirken konnten, ohne durch diese Gegensätze sich beeinträchtigt zu fühlen; aber selbst in den Zeiten, da die konfessionelle Spaltung zum blutigen Austrag des Streites geführt hatte, war die Einheit des Bildungsbegriffs nicht so bedroht, hatte seine Kraft, das geistige Leben zu durchdringen und in sich aufzunehmen, mit viel geringeren Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt. Jetzt schien fast alles, was von deutscher Literatur noch Geltung hatte, was diesen Bildungsbegriff in künstlerischer Steigerung vertrat, sich im Widerspruch zu befinden zu den unabhängig von ihr entwickelten Überzeugungen von den Rechten, Bedürfnissen und Kennzeichen der Persönlichkeit, zu den Ansichten über das Verhältnis der Geschlechter, zu den Reformidealen des Gesamtdaseins und der hierauf begründeten Kritik der politischen Institutionen, der Rechtsbegriffe, der sittlichen Anschauungen und Zustände, zu den religiösen und philosophischen Tendenzen, denen noch Lebenskraft zugesprochen wurde. Dagegen schien die in Frankreich formulierte naturalistische Kunsttheorie das dichterische Schaffen vor den korrumpierenden Einflüssen akademischer Tradition zu sichern und zugleich in engem Zusammenhang mit den Ergebnissen der modernen Naturwissenschaft und Gesellschaftslehre zu stehen, für die übrigens die offiziellen Vertreter der deutschen Wissenschaft nach Ansicht der literarischen Jugend zu wenig Verständnis aufbrachten. Daß auch diese Theorie die Gefahr der Verengung in sich barg, gerade wegen ihrer positivistischen Bedingtheit, wurde nicht gesehen, und die ersten deutschen Auffassungen dieser Lehre beweisen sicherlich ganz deutlich, daß auf die negativen, befreienden Bestandteile mehr Gewicht gelegt werde als auf die verpflichtenden, und daß schon in den ersten Anfängen sich Kräfte entgegengesetzter Richtung bemerkbar machten. Die strikte, ausschließliche Naturnachahmungslehre, wie sie Arno Holz verstand, zeigt nicht den Beginn, sondern das Ende des deutschen Naturalismus an. Die Nachfolge jener großen Dichter, die mit ihren Werken die Grundmotive einer neuen, umfassenden Gesamtkultur herausarbeiteten, verbürgte den Wegweisern der jungen deutschen Dichtung eine Erneuerung ihres Gepräges, Vergrößerung der seelischen Spannweite und erhöhte Bedeutsamkeit für den allgemeinen Stand des geistigen Lebens. Entsprechend der kritisch-oppositionellen Stellungnahme zur heimischen Überlieferung wurden weniger die gestalterischen als die kulturkritisch auslegbaren Eigenschaften erfaßt, alle Momente, die einem revolutionären Pathos Inhalt und Anregung geben konnten.

Das Auftreten während einer schweren Krisis der sozialen Entwicklung hat dem deutschen Naturalismus eine andere Entschiedenheit, der Anschluß an die

europäische Literatur hat ihm einen anderen Rückhalt gegeben, als die jungdeutsche Bewegung, deren Ansprüche ähnlich gerichtet waren, aufzuweisen hatte. Das begünstigte ein tieferes Eingreifen; aber eine fundamentale Erneuerung des Geisteslebens hervorzurufen, dazu fehlten ihm die wichtigsten Mittel. Das wurde sehr bald offenbar, als die erste Triebkraft der Bewegung erschöpft war und ihre bedeutenden Träger für ihre weitere persönliche Entwickelung an der naturalistischen Theorie ebensowenig wie an deren Untergrund, der naturwissenschaftlich-posivistischen Weltanschauung mehr eine hinreichende Stütze fanden. Otto Brahms Geleitwort, das die „Freie Bühne" eröffnete, wollte sich gleich die Freiheit der Entwickelung sichern und den Naturalismus nur eine Strecke weit begleiten. Mit diesem Vorbehalt bewies er seinen besonnenen Weitblick, aber es bleibt doch bedenklich, daß schon damals Vorbehalte geboten erschienen. Die befristete Annahme einer Theorie stellt ihre Fähigkeit, eine literarische Bewegung zu tragen, in Frage. Wichtiger war aber, daß der persönliche Einsatz der produktiven Kräfte hinter den Erwartungen und Versprechungen zurückblieb. Schon in den ersten Kundgebungen der lautesten Wortführer schlägt die bekämpfte Tradition durch.

Der Fortschritt Max Kretzers (geb. 1854 in Posen), den eine übertreibende, im Äußerlichen befangene Kritik nicht nur als den „Gustav Freytag des sozialen Romans", sondern gar als den „Epiker der deutschen Moderne" bezeichnet hat, über Spielhagens Realismus hinaus besteht wesentlich darin, daß Kretzer damals bereits die Berliner Tiergartenstraße, die in der „Sturmflut" Parkstraße heißt, Tiergartenstraße nennen wollte; was aber sein Verleger nicht erlaubte. Spricht doch Wilbrandt noch etwa von der alten Hansestadt am Meer, die er um Himmels willen nicht „Rostock" nennt. Im übrigen aber hatte Kretzer weder in der Fabel die Lust an romanhaften Abenteuern, noch im Stil das gedunsene Papierdeutsch überwunden, durch die unser deutscher Durchschnittsroman so weit hinter seinen französischen oder nordischen Konkurrenten zurückbleibt. Auch die seltsame Nachlässigkeit, mit der sich deutsche Autoren gegen die einfachsten Tatsachen zu benehmen pflegen, die sie zufällig nicht genauer kennen, hat der Realist Kretzer so wenig abgelegt wie Schriftsteller anderer Richtungen. Kretzer läßt einen illegitimen Sohn ein Fideikommiß erben wie Paul Lindau (in der „Gräfin Lea") eine Frau. Wolzogen läßt (im „Kraft-Mayr") einen Organistensohn aus Bayreuth im schönsten Bayrisch sprechen, weil das fränkische Städtchen zufällig zum Königreich Bayern gehört. Raabe baut („Zum wilden Mann") seine Katastrophe auf einer juristisch unmöglichen Schuldforderung auf, und Helene Böhlau läßt (im „Recht der Mutter") einen Mann als Hehler ins Gefängnis (nachher heißt es sogar „Zuchthaus") wandern, bloß weil er ein Zeugnis verweigert hat.

Darin geben, wie man sieht, Realisten und Idealisten, alte und neue Schule bei uns sich nichts nach; gar über die juristischen Schnitzer unserer Dramatiker ist eine eigene Studie geschrieben worden. Der naheliegenden Versuchung, sich nach Dingen zu erkundigen, die man nicht genau kennt, haben mit wenigen Ausnahmen — die leuchtendsten sind Goethe und Gottfried Keller — unsere deutschen Schriftsteller fast immer siegreich zu widerstehen gewußt. Nicht einmal um die Geheimnisse fremder Sprachen bekümmern sie sich, wo sie sie anwenden. Spielhagen läßt einen italienischen Jesuiten ausrufen: „il mio figlio!" (statt „mio figlio"), und Wolzogen gebraucht einem Rittmeister gegenüber, der französischen Sprachunterricht erteilt, regelmäßig die Anrede „mon capitain" (statt: „mon capitaine").

Was als Wesentliches der neuen Romanform hingestellt wurde: „die soziale Dichtung als künstlerische Darstellung der in der ökonomischen Lage gefesselten Persönlichkeit", strebte Kretzer mindestens an. „Die Betrogenen" (1882) und „Die Verkommenen" (1883) wollten typische Zeitromane sein, wie fünfzig Jahre früher „Die Zerrissenen" und „Die Europamüden"; nur daß jetzt der Zwang der sozialen Verhältnisse so stark betont wurde wie damals der herrschender Geistesstimmungen. Dieser Versuch, den einzelnen und sein Schicksal lediglich als Ergebnis der herrschenden Gesamtlage darzustellen, erreichte seine Höhe in „Meister Timpe" (1888). Hier sollte die Vernichtung des Handwerks durch den Großbetrieb geschildert werden. Leider verdarb sich Kretzer das höchst dankbare Thema durch altmodisch-romanhaftes Anfassen.

Der Autor rang noch eine Zeitlang mit der Doktrin und der Tendenz, mit dem Vorbild Zolas (das die „Drei Weiber", 1886, ganz beherrscht) und mit dem Bedürfnis, über den Naturalismus wegzukommen, bis seine Kräfte verfielen. Eine ganze Reihe von intrigenreichen Tendenzromanen („Der Millionenbauer" 1891, „Die Buchhalterin" 1894) war erschienen, als plötzlich „Das Gesicht Christi" (1897) überraschte. Gewisse französische Bilder, in denen Christus mit einem Mal an reich besetzter Tafel unter befrackten Herren und tief dekolletierten Damen erscheint, stehen zum Vergleich näher als die in der Auffassung einheitlichen deutschen Gemälde Uhdes; denn auch Kretzer schiebt das Bild Christi mit recht absichtlicher Paradoxie mitten in ein Gemälde äußerster Verkommenheit.

Hermann Heiberg (1840—1910) hat mit seinem „Apotheker Heinrich" (1885) „einen vollen, reichen, befruchtenden Strom jungen Lebens in die Kanäle unserer Literatur geleitet" — nach dem Urteil Hermann Conradis, der bald darauf selbst feststellen mußte, daß Heiberg, ein guter Beobachter voll Welterfahrung und Menschenverachtung, trotz seiner aktuellen Tendenz und

seinem gewaltsamen Realismus doch eher zur Gefolgschaft der Thackeray, Raabe, Otto Ludwig zu rechnen sei.

Der Unsicherheit des kritischen Instinkts, die sich hinter schroffer Stellungnahme und gewandtem Formelgebrauch verbarg, entsprach die gleiche Unsicherheit der produktiven Kraft, über die herausfordernde Titel, gewagte Stoffwahl und volltönende Sprache nicht hinwegtäuschen können. Der früh verstorbene Hermann Conradi (1862—1890), eine schwungvolle, aber stets sich übernehmende Natur, dessen „Lieder eines Sünders" (1887) leidenschaftlich suchend, fiebernd umhergreifen, erneuert in seinen Romanen („Adam Mensch" 1889, „Phrasen" 1887) das geistreiche Spiel der Jungdeutschen. Karl Henckell (geb. 1864) aus Hannover, nimmt Ton und Inhalt der Revolutionslyrik Herweghs auf. Die von Wilhelm Arent (geb. 1864) herausgegebene Anthologie „Moderne Dichtercharaktere" (1885) vereinigt die jungen Dichter zu programmatischer Stellungnahme. Die von der Kritik der Brüder Hart stark abhängige Einleitung von Karl Henckell betont, die junge Generation des erneuten, geeinten, großen Vaterlandes strebe dahin, die Poesie wieder zu einem Heiligtum zu machen; das „Credo" von Hermann Conradi verspricht eine neue Lyrik, will eine Zeit der „großen Seelen und tiefen Gefühle" begründet sehen; ein Motto lautet: „Wir rufen dem kommenden Jahrhundert". Arno Holz, der eigentliche Theoretiker der Gruppe, faßt alles in der berühmt gewordenen Forderung zusammen:

Kein rückwärtsschauender Prophet,
Geblendet durch unfaßliche Idole —
Modern sei der Poet,
Modern vom Scheitel bis zur Sohle.

Die neuen Tendenzen prägen sich besonders in politisch-sozialer Opposition aus. Aber andere Gedichte suchen nur durch die Stoffwahl, oder in der Formgebung durch Bevorzugung der freien Rhythmen Neuheit zu erzielen. Zumeist bleibt es bei der Absicht.

Solche Gruppen pflegen, wie religiöse Sekten, das stark zu betonen, was sie von der Kirche scheidet, das viel zu wenig, woran sie und die Kirche gemeinsam teilhaben. Literarische Gruppen werden mehr durch Tendenzen als durch Leistungen zusammen gehalten, deshalb ist auch kaum je aus solchen Verbindungen eine wirklich ursprüngliche Kunst hervorgegangen; aber wie der Göttinger Hain der Lyrik Goethes, so hat auch der Friedrichshagener Kreis und sein Nachwuchs in der „Gesellschaft" neuen Entfaltungen der Lyrik Bahn gebrochen.

Dazu genügte es allerdings nicht, politisch zur äußersten Linken zu gehen, wie Henckell tat. Oder wie Maurice Reinhold v. Stern (geb. 1860 in

Reval), der sich übrigens später sehr mäßigte, und John Henry Mackay, ein Verehrer Stirners (geb. 1864), aus Greenak in Schottland, der schwunglos Leitartikel versifiziert und in einem gestaltlosen Diskutier-Roman „Die Anarchisten" (1891) seine künstlerische Schwäche dargetan hat. Höher steht der bedeutend ältere Leopold Jacoby (1840—1895), dessen freie Rhythmen „Es werde Licht" (1870) als erste Nummer auf dem Katalog der auf Grund des Sozialistengesetzes verbotenen Bücher standen (23. Oktober 1878), besonders freilich in seiner unpolitischen Poesie (Çunita 1884) und der tapfere, gebrechliche Sozialist Johannes Wedde, wenigstens in einzelnen Gedichten, ohne daß wir ihn deshalb mit seinen Verehrern als „literarische Größe" anerkennen.

Trotz allen Irrungen und Sonderbarkeiten muß Arno Holz und Johannes Schlaf der Anspruch anerkannt werden, die neuen Tendenzen mit Energie durchdacht und gestaltet zu haben. Das naturalistische Prinzip ist von ihnen auf die Spitze getrieben und durch vermeintliche Konsequenz verengt worden. Aber ihr Auftreten ist folgenreich gewesen.

Holz und Schlaf sind uns fast ein mythisches Zwillingspaar geworden, wie die Brüder Goncourt, oder wie Erckmann und Chatrian, die sich auch später miteinander überwarfen. In Wirklichkeit sind es zwei recht verschiedene Naturen, die hier zusammenkamen; nur der Ehrgeiz, etwas Neues schaffen zu wollen, und die rücksichtslose Bravour des Auftretens war bei beiden gleich. Aber das waren allgemein jüngstdeutsche Eigenschaften.

Arno Holz (geb. 26. April 1863 in Rastenburg in Ostpreußen) begann als Schüler Geibels. Noch nach seiner Loslösung von der alten Tradition zeigen seine Rhythmen und die tönenden Worte etwa von den Gärten des Okeanos („Buch der Zeit" 1885) den Einfluß des Sängers, den er so begeistert gepriesen hatte.

Als er das „Gedenkbuch" (1884) herausgab, sollte es „den Beweis liefern, daß auch in unserer Zeit trotz Pessimismus und Materialismus das Menschenherz mehr als ein bloßer Muskel geblieben ist, und daß vor allem auch unsere Generation jener Tugend keineswegs ermangelt, deren Fehler ihr so oft zum Vorwurf gemacht wird, nämlich der Pietät". Später hat er andere Tugenden höher geschätzt als gerade die Pietät. In den „Modernen Dichtercharakteren" ist er bereits — theoretisch — der radikalste Vertreter der „Moderne". Im „Buch der Zeit" sucht er noch vergebens für den Gehalt des industriellen, sozialistischen Zeitalters, als dessen rebellischen Propheten er sich fühlt, die neue Form zu finden. Aber er läßt nicht ab, eifrig und tapfer durch Lesen, Nachdenken, Diskutieren das grundstürzende Prinzip zu entdecken. Barocke Vermischung von Spekulation und kindlicher Empirie verhilft ihm zu

der Formel: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie (?) nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung." Eine Erklärung, deren schauderhafter Stil mit der Richtigkeit oder Brauchbarkeit auf gleicher Höhe steht. Denn es hat eben zahllose Epochen gegeben, in denen die Kunst nichts angelegentlicher anstrebte, als von der Natur verschieden zu sein. Die umgekehrte Behauptung, wie sie viele philosophische Ästhetiker aufstellen, daß nämlich die Natur beständig die Tendenz habe, Kunst zu werden, ist zwar auch einseitig, aber doch tausendmal tiefer, wahrer, brauchbarer als die zerbrechliche „neue Tafel", die uns Arno Holz gegeben hat.

Aber er war in seinem flinken Gesetzgebungsvermögen und der durch entgegenstehende Tatsachen nicht beirrten doktrinären Kritik stärker als der weiche Lyriker Schlaf. Und dieser Ton des Fertigen imponiert dem Suchenden immer. Hauptmann sowohl als Schlaf gerieten unter Holzens Einfluß. So entstanden mehrere Werke, in denen Holz und Schlaf als Einheit auftraten: die naturalistischen Skizzen „Papa Hamlet" (1889), das naturalistische Drama „Die Familie Selicke" (1890), die Sammlung „Neue Gleise" (1892). Später sind sie über die Frage, wer eigentlich die neue Kunst geschaffen habe, in Uneinigkeit geraten. Wir geben beiden ihren Anteil; Schöpfer aber sind beide nicht gewesen.

„Papa Hamlet" erschien als Übersetzung aus dem Norwegischen, und der fingierte Lebenslauf des angeblichen „Bjarne P. Holmsen" ward vorausgeschickt. Unzweifelhaft hat dieser Einfall der Wirkung des Buches Vorschub geleistet; auf die nordische junge Literatur war man schon aufmerksam geworden, auf die einheimische noch nicht. Holz hatte sich ins Nordische übersetzt, wie er sich früher in Geibel und Heine übersetzt hatte; seine Kunst hatte die Tendenz, die Natur eines anderen nach Maßgabe der jeweiligen Reproduktionsbedingungen wiederzugeben. Und Schlaf hatte sein Einfühlen in Stimmungen beigesteuert, um eine ausgekältete Armenstube oder einen staubbedeckten Tisch auf uns wie wirklich vorhandene Objekte wirken zu lassen. So entstand ein Buch, dessen ganze Bedeutung in dem trotzigen Eigensinn der naturalistischen Haltung lag; im übrigen erhob sich weder die Beobachtung des Tatsächlichen noch die Erzielung von Stimmungseffekten über das, was tausend Bücher mit alten Mitteln erreicht hatten. Aber jene programmatische Absichtlichkeit genügte, um einen wilden Federkampf hervorzurufen. Die Verfasser ließen später einen Haufen von Kritiken in buntem Gemisch abdrucken; da sah man denn, daß Kritik und Publikum wirklich noch ebenso unreif waren wie die Autoren.

Noch größeres Entsetzen in weiten Kreisen und noch größeren Jubel in

engerem Bezirk rief „Die Familie Selicke" (1890) hervor. Auf allen Seiten war man darüber einig, hier sei ein Stück, das von dem bisher Üblichen vollkommen abweiche. Theodor Fontane selbst, der Skeptiker, erklärte, hier habe man eigentlichstes Neuland: „hier scheiden sich die Wege, hier trennt sich alt und neu". Weder „Vor Sonnenaufgang" noch Tolstois „Macht der Finsternis" seien, auf ihre Kunstart, Richtung und Technik hin angesehen, neue Stücke; die „Familie Selicke" aber sei eins . . Und gerade dies, worüber alle Welt mit einem so originellen „einzelnen" wie Fontane einig war, kann ich am wenigsten zugeben. Die Verfasser haben ganz einfach die alte Technik des Lokalstücks für einen tragischen Stoff benutzt. „Es war," sagt Arno Holz in seinem Vaterstolz, „als wenn man aus dem Fenster in die Wirklichkeit blickte." Wir geben die täuschende Wiedergabe der Realität zu, finden sie aber bei Goldoni, bei Niebergall, selbst in den besseren Stücken von Malß genau so täuschend. Daß statt der komischen Szenen tieftraurige vorgeführt werden, ändert doch nichts am Wesen der dramatischen Behandlung. Obendrein sind es Effekte von billigster Art. Die Hauptperson, der Buchhalter Selicke, ist vortrefflich gezeichnet, aber Niebergalls „Datterich" gibt ihm an Rundheit und Lebenswahrheit nichts nach. Ja selbst der Versuch, diese Tradition an ernsteren Stoffen zu erproben, war nicht ganz neu; so hatte der hochbegabte aber frivole Julius v. Voß (1768—1832) in seiner „Liebe im Zuchthause" (1807), die an Naturalismus wahrlich nichts zu wünschen übrig ließ, die Manier des Volksstückes in den Dienst der sozialen Agitation und der Zeitkritik gestellt.

Nimmt unsere Auffassung etwas von der „Originalität" der Tat, so mindert sie deren Bedeutung kaum. Denn es war eben eine Tat, daß endlich geschah, was Hettner vor fünfzig Jahren fordert, was Anzengruber vor zwanzig Jahren schüchtern und noch unsicher begonnen hatte: daß man endlich wieder für das „ernste Drama" auf die einheimische Technik zurückgriff. Ihre lockeren Formen gestatteten dem Inhalt ein volleres Ausleben, wie es das intensivere Empfinden der Zeit forderte: freilich leicht auch mehr, als dramatische Form zuließ.

Was an der Neuerung bedeutend war, ward doch erst in Gerhart Hauptmanns Werken sichtbar. Er steht lange ganz unter dem Bann der beiden „konsequentesten Realisten", denen er auch sein erstes Drama gewidmet hat. Der Zusammenhang der neuen Richtung mit dem alten Lokalstück ward bei ihm noch deutlicher als in den Stücken von Holz und Schlaf sichtbar; vor allem an dem „Collegen Crampton", der sich mit seiner feinen Ausarbeitung der Hauptfigur und seiner Vernachlässigung der Nebengestalten und der „Handlung" völlig in die Tradition der alten Säufer- und Bummler-Komödien

von „Maître Patelin“ (um 1470) bis zu Niebergalls „Datterich“ stellt. Aber er hatte unendlich viel Neues hinzuzubringen; bei ihm erst wurde aus der Kombination zweier alter Kunstformen — des komischen Lokalstückes und der „gebildeten“ Tragödie — ein wirklich neues Drama.

Die literarischen Brüder Holz und Schlaf gingen nach dem Gipfelpunkt ihrer gemeinsamen Arbeit bald verschiedene Wege. Nur eine mißglückte Nachahmung Wilhelm Buschs („Der geschundene Pegasus“ 1892) ist noch ihr gemeinsames Werk. Johannes Schlaf vertiefte seine realistische Dramaturgie zu dem packenden Seelengemälde „Meister Oelze“ (1892), in dem er einen Übermenschen der unteren Stände in tödlichem Ringen um das Geheimnis seines Lebens vorführt, wie er trotz allen Bedrängungen durch Schmeichelei und Bedrohung siegreich bleibt. Dann, als unter dem Eindruck Liliencrons und der späteren Nachwirkung des Amerikaners Whitman eine neue impressionistische Lyrik sich ihre Formen schuf, fand sie den mitfühlenden Naturbewunderer längst gerüstet, der „in Dingsda“ einem beliebigen armen Fleckchen Welt intime Reize abgewonnen hatte; sein „Frühling“ (1896), von Dehmel überschwenglich gefeiert, bedeutet wohl den Gipfel dieser an sich extremen Richtung. Im Drama dagegen konnte er, der immer nur Zustände wiedergibt, sich nicht auf der Höhe behaupten, als man wieder strenger auf Behandlung und Knüpfung sah: „Gertrud“ (1897) wurde nur ein schwaches Exemplar jener Brasilianerdramen, die um jene Zeit Mode waren. Auch in seiner Romantrilogie („Das dritte Reich“ 1900, „Die Suchenden“ 1901, „Peter Boies Freite“ 1902) gelangen ihm Naturstimmungen, wie in den Novellen („Leonore“ 1900, „Die Kuhmagd“ 1900, „Frühlingsblumen“ 1901), und so auch die Zeichnung dunkel animalischer Naturen; wo er aber „Intellektuelle“ vorführen und in ihrer Entwickelung die der neuen Generation verkörpern wollte, da blieb zwischen der Konzeption und der Ausführung eine Kluft, die auch die beredtesten Vorworte nicht zu überbrücken vermochten.

Arno Holz kam nach der Trennung von Schlaf zu der Erkenntnis, daß die im „Buch der Zeit“ und den „Modernen Dichtercharakteren“ verkündete Revolution der Lyrik ein naiver Irrtum und nur ein unzulänglicher, in den Mitteln fehlgreifender Versuch gewesen sei. Die zweite Revolution, die den radikalen Bruch mit aller Überlieferung bedeuten sollte, vollzog er im „Phantasus“ (1898—1899) und suchte in der „Revolution der Lyrik“ (1899) die neuen Prinzipien seines Schaffens durch den Nachweis ihrer geschichtlichen Notwendigkeit zu begründen. An zwei bedeutsame Probleme der künstlerischen Sprachgestaltung hat Holz gerührt, ohne ihre Verschiedenheit zu erkennen und ohne die Voraussetzungen für ihre Behandlung so zu beherrschen, wie es bereits zu der Zeit, als Holz diese Gedanken in sich verarbeitete, mög-

lich war. Das eine Problem ist das Verhältnis des dichterischen Sprachstoffs zu den überlieferten metrischen Formen, das nicht, wie Holz will, rundweg als kompromißbereite Unterordnung unter ein fremdes, vorgefaßtes Klangschema zu erledigen ist; das andere bezieht sich auf jenes Geheimnis, das Holz als „ursprünglichen Wert der Worte“ umschreibt. Für Holz fallen diese beiden Probleme zusammen, weil er glaubt, daß mit der Erfassung des „ursprünglichen Wertes“ auch schon der „notwendige Rhythmus“ gegeben sei, den auch die freien Rhythmen früherer Dichter verfehlten, weil sie nach „einer gewissen Musik der Worte als Selbstzweck“ strebten. Aber ganz davon abgesehen, daß diese „Musik“ sehr wohl den „notwendigen“ Rhythmus finden kann und finden muß, ist ja die Gefahr der Überwertung und Unterwertung der Worte gar nicht auf den metrisch gebundenen Sprachausdruck beschränkt, sie bedroht die Prosa vielleicht noch stärker, weil auch im freiesten Verse das Satzgefüge eine stärkere Ausdrucksfunktion behält, auch im Phantasusverse, was Holz in seinem naiven Glauben an das isolierte Wort nicht ahnt. Wer von der altgermanischen Versdichtung eine konkrete Vorstellung hat, wer die Knittelverse des jungen Goethe unbeirrt von der Konvention hören und sprechen kann, der wird die Epochen der Lyrik anders abgrenzen, als Arno Holz tut. Wenn Holz aber bei der theoretischen Bewältigung dieser Fragen versagt, so hat doch diese Gedankenarbeit als Antrieb seines künstlerischen Willens nicht fruchtlos gewirkt. Ein Teil der Phantasusgedichte verdankt der Wachsamkeit ihres Verfassers gegen die herkömmlichen metrischen Erschlaffungsgefahren den stark ausgeprägten rhythmischen Wechsel, das Hinhorchen auf den Wert der Worte setzt sich in Konzentration der Anschauung, Abgewogenheit der Wortwahl um, Eigenschaften, die in der großen Auswalzung und Aufschwellung zum Folianten (1916) verloren gehen. Der größere Rest zeigt schon in der ersten Ausgabe, daß Holz' rhythmisches Gefühl nicht immer stark genug ist, den Zerfall in Prosa zu verhüten. Der „Phantasus“ ist ein interessanter Versuch, am naturalistischen Prinzip festzuhalten und gleichzeitig die Freiheit der im ganzen Weltwesen schweifenden Einbildungskraft zu wahren, während andere Naturalisten dieses Bedürfnis durch analogische Symbolik zu befriedigen suchten. Der Dichter zerlegt sich in die heterogensten Dinge und erhebt den Anspruch, in einer Fortbildung des biogenetischen Grundgesetzes die ganze seelische Entwickelung der Menschlichkeit durchzumachen. Von hier spinnen sich Verbindungsfäden zu der augenblicklich jüngsten Lyrik der Ehrenstein und Becher. Für die Durchsetzung seiner Ansprüche hat aber Holz nicht genügend substanzielle Mittel bereit. Seine Phantastik, die sich an den kunterbunt aufgespeicherten Zeugnissen dieses Prozesses erfreut, ist nicht frei und nicht stark, sein Humor genügsam, hier wie in seinen jüngsten

phantastisch-satirischen Komödien. Noch weiter bleiben die porträtierend-realistischen Dramen „Sozialaristokraten“ und „Traumulus“ hinter dem Ziel zurück, das „Ende einer Zeit“ und den Anfang einer neuen Epoche darzustellen.

Holz und Schlaf haben in ihrer lyrischen Entwicklung den Einfluß einer mächtigen Persönlichkeit, des Amerikaners Walt Whitman, erfahren, den vor Jahrzehnten Freiligrath mit einer anteilvollen Besprechung und mit prächtigen Übersetzungsproben bei uns einführte, der aber jetzt erst auf die Produktion zu wirken begann und bis auf den heutigen Tag zu wirken nicht aufgehört hat. Der amerikanische Demokrat ist ein lyrischer Protestant, ein Puritaner: zu den Quellen drängt es ihn zurückzugehen, in einfacher Sprache das Evangelium der Väter zu predigen. Formlos fügt sich Eindruck an Eindruck, wie er ihn wahrnimmt, wenn er im Grase liegend um sich blickt oder auf einem Broadway-Omnibus sitzend ein endloses Panorama an sich vorbeiziehen läßt. Isolierte Sätze, ein wenig dem Bibelton angenähert, strengste Vermeidung alles herkömmlichen Schmuckes, nur Freude an der katalogischen Häufung, die in der Bibel, bei Homer und in eddischer Gelehrtenpoesie ihre Gegenstücke findet. Kein Bilderdienst, kein Weihrauch, aber in der Zusammenfügung der Rhythmen ein dröhnender Orgelklang. Whitman will sich nicht einmischen, will in seinen Schriften keine Eleganz, keinen Effekt, „keine Originalität dulden zwischen mir und der Welt, einem Vorhang gleich“. Schlagend bezeichnet er sein dichterisches Prinzip in Thou Mother with thy Equal Brood:

> I but thee name, thee prophesy, as now,
> I merely thee ejaculate!

Mit diesem Streben, jeden „Vorhang“ wegzuziehen und den dichterischen Ausdruck zum reinen Hervorstoßen werden zu lassen, hat Whitman wesentliche Programmpunkte von Holz' zweiter Revolution der Lyrik vorweggenommen und noch andere Tendenzen eingeleitet. Schon Lenau ist mit dem Plan umgegangen, „einzelne Züge der Natur, wie sie uns vorliegen, ohne Versifikation, ohne Ausführung ins Genaue, bloß nebeneinander hingeworfen, gleichsam in poetischer Situationszeichnung“ zusammenzusetzen. Damit ist der Grundgedanke des Impressionismus ausgesprochen, der sich nicht mit der naturalistischen Kunstlehre deckt, sogar ihr entgegengesetzt ist, sofern sie auf methodisches, experimentelles Studium zielt. Der Appell an den sinnlichen Eindruck gegen das Wissen, die Erhebung der momentanen Bewegung über die ruhende Dauer hat der impressionistischen Malerei zu einem ungeahnten Reichtum von Farbwerten verholfen, hat sie zur Auflösung der abstrakten Form im flutenden Licht geführt.

Der hervorragende Vertreter des lyrischen Impressionismus in Deutsch-

land ist Detlev v. Liliencron (1844—1909). Er steht hinter anderen zurück im Reichtum und Feinheit der Farben, aber er ersetzt diesen Mangel durch frische und starke Töne. Große Anschauung ist ihm versagt, nur in einer mittleren Sphäre kann er kräftig gestalten, und so unmittelbar er sich zu geben vermag, er hat nicht immer die volle Freiheit des Auftretens. Er hat das geübte Auge des Offiziers, des in freier Luft, in der Landschaft heimischen Menschen; zu der Schärfe, mit der er Momentbilder auffaßt, zu der Raschheit, mit der diese Bilder sich folgen und wie ein Film zu einheitlicher Bewegung zusammengehen, steht seine behäbige, ungezwungene Natur in einem unausgleichbaren, aber nicht reizlosen Widerspruch. Es gehört eine barbarische Unbekümmertheit dazu, diesen burschikosen Telegrammstil in Stanzen zu gießen, aber gerade hiermit hat er stark auf die jüngeren Lyriker gewirkt, sein Einfluß ist kaum geringer als seine persönliche Beliebtheit gewesen. Auf Reinheit der Reime streng bedacht, glaubt er sonst seinen Impressionismus mit jeder Willkür belasten zu dürfen; und wie oft dieser sie mit Leichtigkeit trug, das bleibt schließlich der stärkste Beweis von Liliencrons episch-lyrischer Begabung.

Freilich ist mit dem, was Liliencrons lyrische Virtuosität ausmacht, gleichzeitig auch seine Grenze bestimmt. Seine Dramen, sowohl die historischen („Die Rantzow und die Pogwisch" 1886, „Der Trifels und Palermo" 1886) wie die modernen sozialen („Arbeit adelt" 1887), bleiben ein loses Gefüge lyrischer Momente; und wenn diese sich hier immerhin rasch drängen, werden dagegen die Romane („Breide Hummelsbüttel" 1886, „Der Mäcen" 1889) sonderbar atavistische Produkte, in denen ein paar bewegte Momente der denkbar einfachsten Handlung durch Kunstgespräche, Geschichtsbetrachtungen, Einfälle oder durch unter einem beliebigen Vorwand eingelegte Gedichte getrennt werden. Oder sie mißglücken so völlig, wie der schlechte Gift- und Selbstmordroman „Mit dem linken Ellbogen" (1899) und der autobiographische „Leben und Lüge" (1908); ein merkwürdig leeres Buch, dessen astrologische Poetisierungsversuche in ihrer Absichtlichkeit weh tun. Je näher er in den Novellen („Eine Sommerschlacht" 1887, „Unter flatternden Fahnen" 1888, „Kriegsnovellen" 1893, „Aus Marsch und Geest"; „Könige und Bauern" 1900), der Form seiner lyrischen Augenblicksbilder kommt, desto höher stehen sie — am höchsten die Genrebilder aus dem Kriegsleben, die mit jener Mischung von stiller heroischer Begeisterung und äußerer, fast melancholischer Gelassenheit, die den echten Soldaten charakterisiert, einen einzelnen Augenblick aus dem Epos von 1870 mit meisterhafter Klarheit verewigen. Sein Eigenstes gab er in dem „kunterbunten Epos in 12 Kantussen" „Poggfred" (1896). Liliencron selbst sprach nur diesem Buch Zukunft

zu. Man würde es, meinte er, einst als Wahrzeichen tapferer Ironie anerkennen. Nur daß die Ironie dieser packenden Improvisationen oft zwischen Subjekt und Objekt unsicher hin und her flackert. Und in den zweiten zwölf Gesängen des „Poggfred" (1903) überläßt er sich der Inspiration durch die Romanwerke oft so direktionslos, daß oft nur noch seine seltene Kunst übrig bleibt, mit wenigen Zeichen Stimmung zu erwecken.

Klar ist es ja, wie diese Auflösung des lyrisch erregenden Moments wurzelverwandt ist mit zahllosen analogen Erscheinungen: mit der immer mehr vervollkommneten Neigung zur Analyse überhaupt, die die Chemie groß macht, die in der Geschichtsforschung die früheren einfachen „großen Ideen" immer mehr durch ein Netz zusammenwirkender religiöser, politischer, sozialer, individueller Ursachen ersetzt, die in der Malerei bis zu den Künsteleien der „pointilleurs" geführt hat.

Durch den Willen, die Literatur mit sozialem und politischem Zeitgehalt zu erfüllen, durch die Ablehnung formaler Tradition im sprachlichen Ausdruck, durch exakte Beobachtung des sinnlich Wahrnehmbaren und Auflösung des Erlebnisses in momentane Stimmungen werden die wichtigsten, nicht überall zusammenschließenden Seiten des neuen Leitbegriffs künstlerischer Wahrheit herausgestellt, der frühere Wahrheitsbegriffe ablöste und später selbst verdrängt und in seiner Wesentlichkeit angefochten werden sollte. Im Namen dieser Wahrheit wurde gegen Trübungen des Erkennens durch vorgefaßte Ideale, gegen Abschwächungen des Ausdrucks durch konventionelle Rücksichten protestiert und ein neues Ideal der unmittelbaren Lebensnähe angestrebt, während die Gegenseite im Namen der Schönheit Verwahrung einlegte. Solange die neue Richtung sich in lyrischen Gedichten und in Romanen aussprach, blieb es bei vereinzelten Geplänkeln. Erst als sie die Bühne zu erobern unternahm, brachen die Großkampftage an.

Hier stand man auch wirklich am weitesten ab von der Kunstlehre der Klassiker, obwohl man sich fortwährend auf sie berief. Als eigentliche Eideshelfer aber sollten doch die großen Nachklassiker Kleist und Grillparzer und die großen, suchenden, Theorie und Praxis vereinigenden Pfadfinder Hebbel und Otto Ludwig dienen. Von den Lebenden war Ibsen der anerkannte Führer der neuen Richtung. Auf seinen Namen fanden sich, nach vereinzelten Vorstößen, mit den Theoretikern Otto Brahm, Paul Schlenther, den Brüdern Hart, Fritz Mauthner und Maximilian Harden, die jungen Schaffenden in dem Verein „Freie Bühne" zusammen.

Die erste Aufführung brachte Ibsens damals noch polizeilich verbotene „Gespenster", die noch lange im deutschen Drama umgehen sollten. Die zweite (20. Oktober 1889) wurde eine Theaterschlacht wie die Uraufführung von

Victor Hugos „Hernani" und stellte einen jungen deutschen Dichter in den Mittelpunkt des leidenschaftlichen Interesses.

Gerhart Hauptmann (geb. 15. November 1862 in Salzbrunn) hatte jahrelang zwischen der Dichtung und der Bildhauerkunst geschwankt. Die Breslauer Kunstschule, wo er das Urbild des „Kollegen Crampton" unter seinen Lehrern sah, hatte er nach zweijährigem Besuch (1882) verlassen, um in Jena Haeckels Schüler zu werden. Was er vor dem Drama, das die „Freie Bühne" an die Öffentlichkeit zog, an dichterischen Schöpfungen aufzuweisen hatte, wog nicht schwer und konnte nicht den Eindruck erwecken, daß ihm die Ziele der „Moderne" und der Weg, den er selbst zu gehen hatte, klar vor Augen ständen. Ein ungedruckt gebliebenes Drama „Der Tod des Tiberius" (1884), das uns wieder daran erinnert, daß Arno Holz mit einer Huldigung für Geibel angefangen und Julius Hart und Leo Berg die epigonische Bildungspoesie des Grafen Schack verehrt haben. Ein Epos „Das Promethidenlos" (1885), erwachsen aus italienischen und spanischen Reiseeindrücken, aus der Begeisterung für Byron, die der junge Dichter mit Karl Bleibtreu und dem Lyriker Emil von Schönaich-Carolath teilte, auch wohl beeinflußt durch Siegfried Lipiners Prometheusdichtung. Eine Gedichtsammlung „Das bunte Buch", aus der Schlenthers rühmliche Biographie Proben mitteilt, die sich weder durch Originalität noch durch Versgewandtheit auszeichnen. Schließlich eine Novelle „Bahnwärter Thiel" (1887). Hier hat Hauptmann die Einwirkung eines großen Naturalisten erfahren: Zolas Einfluß verrät sich überall, sowohl in dem krassen Naturalismus aller Szenen, in denen eine Frau auftritt, wie in dem Versuch, durch absichtsvolle Symbolik zu poetisieren. Aber der Autor wagte doch noch nicht, den Ausbruch der Tobsucht bei Thiel selbst zu schildern; wir finden nur seine Wirkungen vor und hören von der Tat.

Das Bekanntwerden mit Arno Holz hat Hauptmanns suchender und drängender Natur die entschiedene Richtung gegeben. So entstand „Vor Sonnenaufgang" (1889).

Schlenther meint, indem Hauptmann zur dramatischen Form überging, habe er nur die Konsequenzen aus den Voraussetzungen des „Papa Hamlet" gezogen. In diesem herrscht ein episch-dramatischer Mischstil: so oft wie irgend möglich geht die Erzählung in direkte Rede, in Dialog über.

Aber Hauptmann bleibt sogar selber noch im Mischstil befangen. Denn ein Übergriff des Epos in das Drama sind die höchst ausführlichen szenischen Bemerkungen besonders im zweiten Akt. „Als sie bemerkt, daß Loth vom Wirtshaus her ihr entgegenkommt, bemächtigt sich ihrer eine noch stärkere Unruhe." Eine einheitlich dramatische Behandlung müßte diese Bemerkungen

entbehren, sie durch Handlung ersetzen können; der Text selbst müßte dem Schauspieler genügend Anweisung zum Spiel bieten. Die übertrieben genaue Beschreibung von Zimmer, Kleidung usw. mag dem Zweck des Individualisierens dienen, aber Angaben wie die, daß Kahls Uhrkette Hirschzähne hat, gehen über das vom Zuschauerraum her Wahrnehmbare hinaus und fallen in den Bereich rein epischer Mitteilungen. Und auch die Lyrik bemächtigt sich in Ausdrücken wie „die feierliche Morgenstille" dieser Regie-Vorschriften.

Es gibt ein Drama, das seiner Gesinnung nach unendlich fern, seiner Technik nach dem der neuen Schule merkwürdig nahe steht: Tasso. Kaum eine Handlung; nur, von den Verhältnissen gereift, Offenbarung der bestehenden Zustände. Tassos Wesen exponiert sich — das ist eigentlich das ganze Drama. Man könnte diesen Typus Drama des reifen Zustandes nennen: alles ist in den Charakteren so weit vorbereitet, daß jedes beliebige Ereignis die Explosion herbeiführen kann. Diesem Typus gehören auch „Nora" und die „Gespenster" an, obwohl die Handlung bei Ibsen immer eine selbständige Bedeutung hat. Dieser Typus wird von nun an der herrschende. Ein Charakter oder eine Gruppe stehen da, schicksalsreif, und warten auf ihr Verhängnis. Irgendein keineswegs auffallendes Ereignis zeitigt es: ein Besuch, eine Nachricht, eine Begegnung. Und rasch vollzieht sich nun, was geschehen muß. „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne."

Bei Hauptmann hat dieser neue dramatische Typus etwa folgende feste Form. Ein paar Personen, jede eine ausgeprägte Individualität, sind vom Schicksal zusammengeworfen; in ihrem Zusammenleben nähren sie gegenseitig jeder des anderen Eigenart. Eine unter ihnen fühlt vor allem das Bedrückende, Gefährliche dieser Existenz und sehnt sich heraus. Ein Bote aus der großen Welt ringsum kommt und scheint einen Augenblick die Möglichkeit zu bringen, daß der Gebundene sich löst. Aber die Gebundenheit ist zu stark; und so führt der Versuch der Rettung nur die Katastrophe herbei. — So „Vor Sonnenaufgang": Loth verspricht Helenens Befreiung; im „Friedensfest": die Braut hofft den Fluch von der Familie, besonders von ihrem Bräutigam zu nehmen; in den „Einsamen Menschen": Johannes erhofft von Anna Mahr Lösung seiner Bedrängnis; so auch in den „Webern": Jäger und der Aufstand gewähren einen Augenblick hoffenden Aufatmens: ebenso in „Florian Geyer". Ähnlich ist die Formel auch noch in der „Versunkenen Glocke", wo Rautendelein aber die Sehnsucht erst erweckt; ja auch noch im „Fuhrmann Henschel", wo die zweite Ehe den Bann heben soll, in dem der Witwer dahinlebt.

Dieser Typus ist, wie gesagt, eine Zeitlang der herrschende des modernen deutschen Dramas geworden. Ihm gehören, um ein paar Proben zu nennen,

an: „Wir Drei“ von Ernst Rosmer (1893); „Mutter Erde“ (1898) von Max Halbe; „Das Stärkere“ (1897) von Carlot Reuling; „Der Fremde“ (1898) von Hartleben; „Tote Zeit“ (1898) von Ernst Hardt. Öfters wurde der Typus vergröbert zu jenen sonderbaren Stücken, die „Brasilianerdramen“ genannt werden können. Die Gelegenheit wird, wie übrigens fast durchweg, konventionell als Ehe oder Verlobung aufgefaßt — so auch schon bei Hauptmann selbst in den „Einsamen Menschen“. Der Ankömmling aus der großen Welt wird recht grob materialistisch zu einem „Globetrotter“ gemacht, einem aus Brasilien oder Mexiko heimgekehrten Zyniker mit Schlapphut und Schnurrbart. Diese höchst ernst gemeinte Erneuerung des „schmucken Brasilianers“ aus Offenbachs „Pariser Leben“ und eine etwas Benedixisch gezeichnete Sorte von deutschem Philister ringen dann um die Braut; aber leider ist der Brasilianer doch schon zu spät gekommen ... So „Toni Stürmer“ (1891) von Cäsar Flaischlen. Ebenso wirkt in Johannes Schlafs „Gertrud“ (1898) der Farmer Holm — diesmal aus Nordamerika heimgekehrt; während in Ernst Rosmers „Tedeum“ (1896) die Sache ins Heitere gekehrt wird, und der reiche Onkel aus Amerika, unser guter alter Freund von Nieritz und Hoffmann her, wirklich der Misere ein Ende macht.

Aber auch an diesen Vergröberungen und Übertreibungen kann man noch erkennen, welche Macht der von Hauptmann neugeschaffene Typus ausübte. Weshalb? Weil er neu war — und weil er dem Bedürfnis der Zeit entgegenkam.

Neu war er insofern, als er die Handlung ganz und gar realistisch, alltäglich nahm. Wenn Cäsar Flaischlen sein Drama „eine Alltagsgeschichte in fünf Bildern“ nannte, so drückte er damit überlaut betonend aus, was auch Hauptmann und Schlaf meinten. Es soll nichts Ungewöhnliches geschehen; es soll eben ein beliebiger Anlaß die Charaktere zur Explosion bringen. Daß Hauptmann — und noch mehr seine Nachahmer — die Ankunft des „fremden Mannes“ so oberflächlich motivieren (am meisten stört dies bei Anna Mahr, der, diesmal weiblichen, Vertreterin der Rolle in den „Einsamen Menschen“), ist ein Kunstfehler, beruht aber doch eben auf dieser Anschauung: es kann alle Tage solch ein Bote des Schicksals kommen. — Daher denn auch die Schlüsse: Fragezeichen am Ausgang, wie im „Friedensfest“, wie schon oft bei Ibsen, oder der bequeme Selbstmord („Vor Sonnenaufgang“, „Einsame Menschen“, „Fuhrmann Henschel“). Es ist ja doch nur das Tüpfelchen auf dem i; ob der Held vor unseren Augen stirbt oder ein paar Jahre später zugrunde geht — das ist gleich. Sein Charakter sollte uns voll gezeigt werden; damit ist das Interesse mindestens des Autors erschöpft.

Und dieser neue Typus entsprach dem Bedürfnis der Zeit. Denn er ermög-

lichte, was der Naturalismus anstrebte: eine breite Zustandsschilderung. Dies ergibt sich ganz notwendig aus jenem Schema. Will der Verfasser uns anschaulich machen, in welcher rettungslosen Zwangslage die Charaktere sich befinden, so muß er mit einiger Breite die Lage vorführen. Ein großer Teil des Dramas entspricht dem, was sonst nur Einleitung war: der Exposition; gerade wie bestimmte Produkte der neueren Lyrik nur Exposition ohne lyrische „Handlung" geben. Und wenn etwas geschieht, erhebt es sich nicht so sichtbar hoch über die Fundamente wie sonst dramatische Handlung. „Die Weber" und „Florian Geyer" bleiben, selbst da die Revolution schon im Gang ist, wesentlich Zustandsgemälde. Der Zustand wird aus dumpfer Ruhe zu einem fieberhaft erregten; eigentliche Handlung wird er nicht. Man vergleiche Schillers „Tell" mit den „Webern", Goethes „Götz" mit „Florian Geyer", um sich des ganzen Unterschiedes bewußt zu werden. Daher der Eindruck des Tatlosen, Unmännlichen, Gedrückten, den viele Zuschauer und Kritiker insbesondere von Johannes Vockerat, aber auch von Florian Geyer und dem Glockengießer empfingen. Das Handeln soll eben hier kein selbständiges Interesse erregen: der Zustand der Seelen, die Eigenart der Charaktere soll geschildert werden. Deshalb wird Schlafs Meister Oelze so lange in Krankheit und Sterben herumgequält, deshalb in Halbes „Jugend" der Schluß mit fast frivoler Gleichgültigkeit behandelt.

Ein Zustand, aus dem sich die Personen vergebens zu lösen suchen — das ist die allgemeinste Formel für dieses Drama. Sudermann hat es mit mancherlei Effekten verquickt, Schnitzler hat es lyrisch erweicht — erst die Jüngsten beginnen, sich von diesem Schema zu emanzipieren.

„Vor Sonnenaufgang" (1889) verleugnet die Jugend des Realisten — und seines Realismus nicht in der allzu ausführlichen Zustandsschilderung. Die Wiedergabe der entsetzlichen Verhältnisse, in die Helene hineingeboren ist, wird Selbstzweck. Sie ist freilich mit einer Virtuosität gegeben, die auch eine gereiftere Kunst verführen konnte. Die ganze dumpfe Atmosphäre, die über dem verlumpt-trotzigen Hof des schlesischen Millionärbauern lastet, rückt vor unsere Augen; der Vater ein wüster Trinker, die Mutter eine sittenlose Person voller Roheit und Aufgeblasenheit, der Schwiegersohn ein lüsterner Genußmensch, die Tochter Helene nur durch günstige Umstände bis jetzt vor völligem Versinken in den Sumpf gerettet. Nun kommt ein Fremder — weder ein bösartiger Verführer, noch, wie viele gemeint haben, ein edler Idealist, sondern ein Mensch, wie Tausende: ein unklar schwärmender Doktrinär mit ein paar fixen Ideen, der sich aller Pflichten gegen das Mädchen ledig glaubt, sobald sein „Prinzip" in Frage kommt. Neben den durch plötzlichen Reichtum oder langes Elend vertierten Menschen erscheint er Helene

wie ein Messias; sie dichtet ihn sich dazu um, wie Hannele ihren guten Lehrer. Als sie erwacht, kann sie die Enttäuschung nicht ertragen, weniger noch die Vorstellung, nun unrettbar zu diesen heillosen Zuständen verdammt zu sein; sie tötet sich. Den Schlußakkord aber bildet das idiotische Geschrei des betrunkenen alten Bauern.

Erstaunlich ist die Sicherheit der Charakterzeichnung; kleine Nebenrollen wie die des alten verbitterten Arbeitsmannes Beibst sind Kabinettstücke. Und wie unübertrefflich ist das Getuschel der Dienstleute bei dem so verzeihlichen Milchdiebstahl der Kutscherfrau! Nur bei den „Gebildeten“ begegnet dem Autor zuweilen eine kleine Entgleisung. Er identifiziert sich keineswegs mit Loth; aber er kann doch der Versuchung nicht ganz widerstehen, ihm ein paar Lieblingsbetrachtungen in den Mund zu legen. Das sind eigentlich auch „Apartes“, ein Beiseitereden, mehr für das Publikum bestimmt als für den Unterredner auf der Bühne. Aber diese kleinen Kunstfehler wirken, wie Schlenther bemerkt, liebenswürdig als Zeugnisse des warmen Anteils, den Hauptmann an den Problemen nimmt.

In diesem dramatischen Erstling hatte der Dichter sich noch gegen den Einfluß Ibsens gesträubt: der Norweger war ihm zu tendenziös, nicht objektiv genug in der Zeichnung. Hier sprach mehr die Doktrin der „ersten konsequenten Realisten“ als Hauptmanns eigene Empfindung. Sobald er sich freier ließ, mußte gerade Ibsen stark auf ihn wirken. Die beiden Familiendramen: „Das Friedensfest“ (1890) und „Einsame Menschen“ (1891), stehen unter diesem Zeichen; auf jenes haben vor allem die „Gespenster“, auf das zweite hat besonders „Rosmersholm“ Einfluß geübt. Die Stimmung der modernen Schicksalstragödie lastet über beiden. „Die Politik, das ist das moderne Schicksal,“ sagte Napoleon; „die Familie, das ist das moderne Schicksal,“ sagt mit Taine und Ibsen Gerhart Hauptmann. Die Familie — denn sie repräsentiert die unentrinnbare Gebundenheit auch des freiesten Geistes, unentrinnbar, weil ihr Einfluß in seinem Wollen selbst, in der Gestaltung seiner Eigenart selbst mitarbeitet.

Wenn die altnordische Apokalypse das Ende der Welt schildern wollte, so steht unter den Vorzeichen des Jüngsten Tages voran, daß alle Bande der Sippe brechen, daß Brüder sich ermorden, das Kind wider den Vater die Hand hebt. Diese symbolischen Züge werden im „Friedensfest“ zur furchtbaren Wahrheit, ohne doch ihren allgemeinen Charakter ganz zu verlieren; ja daß der Sohn seinen Vater geschlagen hat, wird hier doch mit einem Ton so mystischen Grauens erwähnt, daß mehr ein symbolischer Charakter der Handlung als ihre eigentliche Bedeutung gerade für diese Umgebung gespielt wird. — Eine unglückliche Ehe hat sich, wie oft bei Ibsen, in den Kindern

bestraft. Unverträglich und verbittert leben alle Mitglieder der Familie miteinander im Krieg, ohne doch ganz voneinander lassen zu können. Endlich scheint der Atridenfluch gelöst. Gebrochen und friedensbedürftig kehrt der alte Vater heim; der bessere Sohn hat in einer liebevoll ihm vertrauenden Braut die Hoffnung auf Heilung seines verdüsterten Zustandes gefunden. Man feiert ein Friedensfest. Aber die Konflikte liegen zu tief. Man hat sich zu fest in den alten Haß eingebohrt. Keins von allen Gliedern der Familie wagt auf Erneuerung so recht ernstlich zu hoffen. Wohl meint der Optimist, jeder Mensch sei ein neuer Mensch, aber er wird zaghaft, als der Pessimist antwortet, er selbst mit den vom Vater ererbten Zügen der Heftigkeit und Unsicherheit widerlege das. Wird die Liebe stark genug sein, alles zu tragen, zu überwinden, zu besiegen? Wir wissen es nicht; der Dichter selbst stellt sein Experiment ein, sobald eine Anzahl aufregender Momente, des Vaters Heimkehr und Tod, die Begegnung der Brüder, das Weihnachtsfest, Gelegenheit gegeben hat, die Zustände und die Charaktere anschaulich und ausgiebig vorzuführen. Dies aber gelingt auch unvergleichlich. Der schlimmere Bruder vor allem, mit seiner unter Zynismus versteckten heimlichen Lüsternheit, mit seinem tückischen Neid und seiner eingeschränkten Begabung, mit dem Ibsenschen Trotz gegen die „Lebenslügen" ist eine glänzend gelungene Figur, der der Vater und die verbitterte alte Jungfer kaum nachstehen. Blasser sind die sympathischen Figuren, die Braut und ihre wackere Mutter. Aber freilich hätte ihr kräftigeres Hervortreten notwendig zu einem „versöhnlichen Schluß" führen müssen, dem der Autor auswich.

„Einsame Menschen" ist eine Genietragödie wie „Rosmersholm" und „Hedda Gabler": ein hervorragender Mensch geht an der Macht der Gewöhnlichkeit zugrunde. Dieser Typus ist die realistische Verjüngung der alten romantischen Künstlertragödien; aber wenn Tieck, Öhlenschläger, de Vigny mit historischen Berühmtheiten, wie Camoens, Correggio, Chatterton wirken wollen, suchen die Neuen einen strebenden, suchenden Geist darzustellen, der Reife und Ruhm noch nicht erlangt hat. Es ist viel Selbsterlebtes in diesem Drama; das gibt den Seelenschilderungen ihren intimen Reiz, veranlaßt aber auch den Autor, im Zuständlichen diesmal fast ganz stecken zu bleiben.

Eine Krankheitsgeschichte ist es im Grunde so gut wie die „Familie Selicke" oder „Meister Ölze": es ist die Geschichte eines kranken Willens, der sich endlich ganz verneint. Gerade in der „unmännlichen" Nervosität, dem Auf- und Ab von großen Hoffnungen und kleinmütigem Nachgeben ist Johannes Vockerat eine typische Figur, für die es Hauptmann beim Studium seiner Mitstrebenden an Modellen nicht fehlen konnte. Die Alten sind kräftig, einheitlich: das prächtige Paar der Eltern Vockerat; die Jungen sind ange-

krānkelt, alle, Johannes so gut wie seine Gattin und auch seine uninteressante Freundin, die einen Charakter, dessen Schicksal sie entscheidet, nur herabdrückt. Ein Übergangszustand ist es, der mit großer Feinheit geschildert wird; die Gespräche über den hypernervösen russischen Schriftsteller Garschin, die anmutige Bienenszene — alles malt die Nervosität eines erregten Zustandes.

Das „Friedensfest" hat in der Literatur wenig, „Einsame Menschen" vielfache Nachahmung gefunden, so wieder bei Flaischlen mit fünf Szenen: „Martin Lehnhardt" (1894). Aber auch Reuling im „Stärkeren" und Max Halbe in „Mutter Erde" sind von dem Schema der „Einsamen Menschen" besonders beeinflußt. Das Drama ist das typische Gemälde des nervösen Bildungsaristokraten geworden, und die Feinheit der Charakterzeichnung rechtfertigt das. Gleichzeitig aber bedeutet es die äußerste Entfernung von dem, was in der Forderung nach „Handlung" auf der Bühne berechtigt ist.

In der großen Volkstragödie der „Weber" (1892) aber liegen die Anfänge einer neuen großen dramatischen Kunst. Unfrei noch, durch zu enge politische Tendenz beschränkt und mehr noch durch die ästhetische Eigenart der neuen Schule, zeigt sich doch hier zum erstenmal ein lebendiger Ansatz zu dem, was die Zeit fordert: zu einem Volksdrama großen Stils. Was Gottfried Keller mit heißem Verlangen ersehnt, als er am Mythenstein die Schillerfeier der Waldstätte miterlebte, das ist allmählich immer weiteren Kreisen ein Bedürfnis und eine Hoffnung geworden. Schwerlich ging der paradoxe Strindberg diesmal fehl, als er in der Vorrede zu seinem „Fräulein Julie" die Zukunft des Theaters in zwei divergenten Richtungen sah: in dem mit großem breitem Pinsel Fresken auftragenden Volkstheater und der für die intimsten Wirkungen berechneten Salonbühne — „Schmetter- und Flüstertheater" hat es Bierbaum mit groteskem, aber bezeichnendem Ausdruck genannt. Für uns Deutsche stehen Schiller und Goethe am Eingang beider Wege. „Einsame Menschen" ist durchaus ein leises Kabinettstück für Kenner — aber solche Stücke gab es längst, vor allem bei Ibsen. „Die Weber" sind ein mächtiges Volksstück für die große Zuhörerschaft — und das erste seiner Art. „Wilhelm Tell", „den Prinzen von Homburg", auch Grabbes letzte Versuche dürfen wir als Vorläufer ansehen — aber noch nicht als wirkliche Anfänge des historischen Volksdramas. Denn dies, das mit großen Gesamtwirkungen auf breitere Massen wirken soll, bedarf riesenhafter Träger der Handlung. Eine einzelne historische Gestalt genügt nicht, und sei es ein Luther, Friedrich der Große, Bismarck — eben deshalb haben die Lutherfestspiele und verwandte Unternehmungen immer nur in den Kreisen der Gebildeten Widerklang gefunden. Christus selbst ist im Oberammergauer Passionsspiel nicht allein der Träger der Handlung — als Gegenspieler steht ihm ein Kollektivheld gegen-

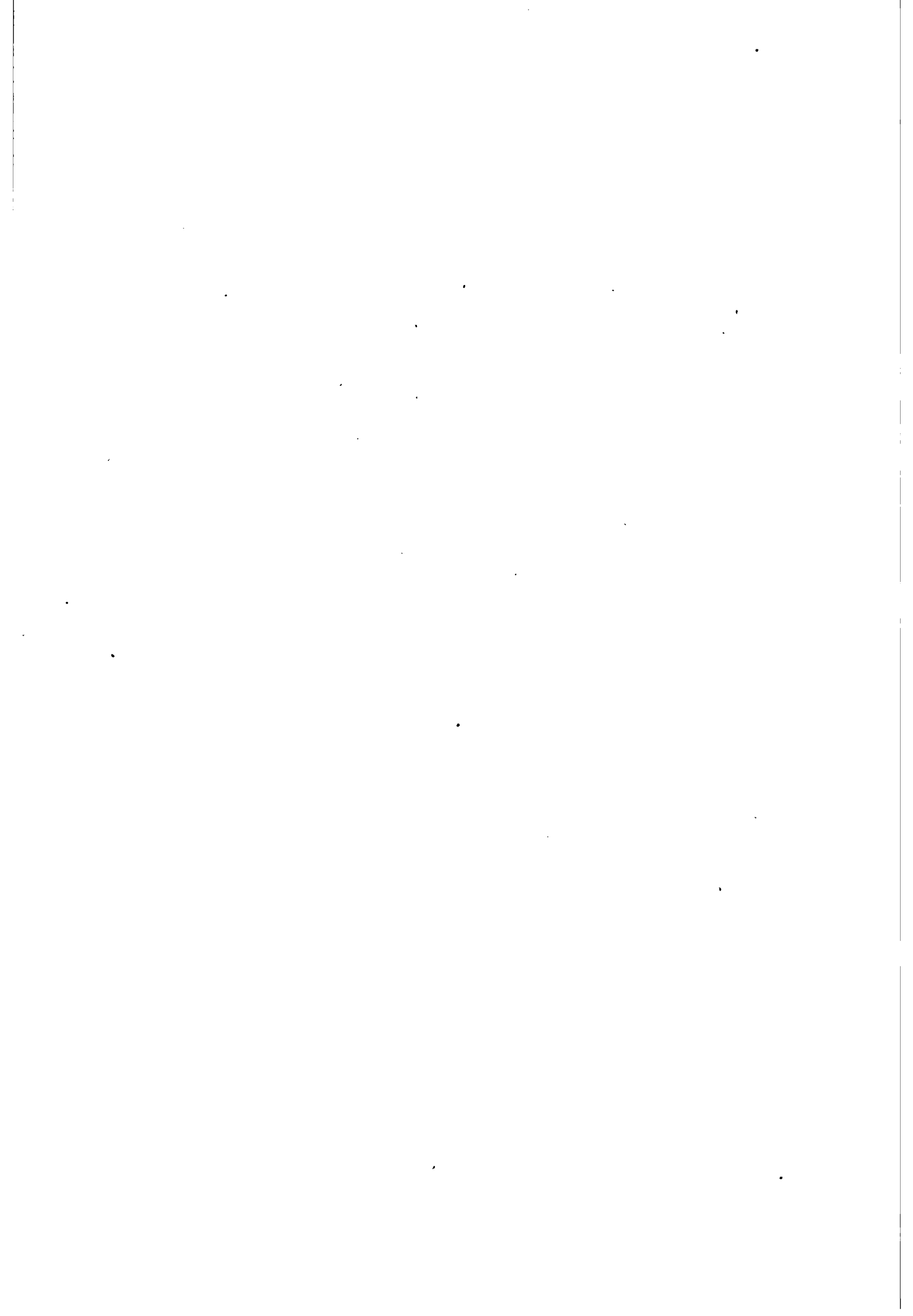
über, das jüdische Volk, bald durch einzelne Sprecher, bald als Chor seine Meinungen und Absichten verkündend. Noch breiter legt das hoffnungsvolle neue Volksschauspiel der Schweiz (Arnold Ott, geb. 1840: „Karl der Kühne und die Eidgenossen“, 1897; M. Bühler und G. Luck: Calvin-Festspiele in Chur 1899) den Taten der einzelnen eine lebensvolle Schilderung der Gesamtheit zugrunde. Das Volksdrama großen Stils braucht ein Volk als Helden. Das ist die höhere Einheit, in der jeder Zuschauer sich als Teil wiedererkennt und doch zugleich das Höhere verehrt. Das fühlte Schiller und ließ sich deshalb nicht nehmen, die Hauptberufe der Schweiz im Vorspiel, die Kantone selbst in der Rütli-Beratung einzuführen; und sein „Tell“ wurde das volkstümlichste Drama vielleicht in der Welt. Die großen Massenszenen bei Shakespeare („Julius Cäsar“, Königsdramen), bei Schiller („Tell“, „Wallenstein“, „Demetrius“), bei Kleist („Hermannsschlacht“) wirken keineswegs nur als malerische, als „theatralische“ Effekte; sie helfen wirklich die Psychologie des Gesamtorganismus zu erkennen, dem der einzelne angehört. Es ist daher auch kein Zufall, daß in den Dramen der Skandinavier die bewegte Volksszene kaum je fehlt, und daß sie sich selbst dem streng isolierenden Ibsen zuweilen aufdrängt: je tiefer die Psychologen die Eigenart des einzelnen bloßzulegen suchen, desto stärker verlangt auch das Volk als Hauptfaktor dieser Eigenart angeschaut zu werden.

Aber allerdings ist der Kollektivheld ohne Kopf und auch nicht vollständig. Im „Lager“ tritt Wallenstein freilich nicht auf, aber sein Geist, er selbst ist unsichtbar fortwährend zugegen. Ebenso wird bei Shakespeare der König zum verdeutlichenden Hauptvertreter der nationalen Eigenart, oder im „Prinzen von Homburg“ gipfelt das brandenburgische Wesen in der Persönlichkeit des Großen Kurfürsten. Das große Volksdrama der Zukunft braucht beides: das Volk als Träger der Handlung, den einzelnen als Träger des Gedankens. Dahin weisen auch die Passions- und die Volksschauspiele. In den „Webern“ hat die demokratische Geschichtsauffassung, viel mehr noch die Freude an zuständlicher Ausmalung dem prachtvollen Torso des Herakles mit seinen mächtigen Muskeln, mit der lebensvollen Haltung den Kopf versagt; im „Florian Geyer“ bleibt der Einzelheld immer noch zu stark in der Masse stecken.

Das also ist nicht eigentlich der Fehler der „Weber“, daß sie, wie man zu sagen pflegt, keinen Helden haben. Sie haben ihn wohl: es ist der abstrakte „Weberheld“, wie Schlenther meint, oder ganz konkret die arme schlesische Weberbevölkerung. In immer neuen Typen wird sie vorgeführt, die bei aller lebenswahren Individualisierung doch gewisse gemeinschaftliche Grundzüge erkennen lassen — wie die Truppen Wallensteins. Jeder Akt



Gerhart Hauptmann



bringt neue Gestalten, neue Bilder, die sich aber alle als Einzelzüge in das Gesamtbild der Kollektivpersönlichkeit fügen. Nur eben — wie Johannes Vockerat nicht zu einem Entschluß kommt, so rafft sich diese gedrückte Bevölkerung nicht zu einem Führer auf, der gleichsam ihr Haupt, ihr Wille würde. Luther ist nicht die Reformation — zu ihr gehören auch Melanchthon und Friedrich der Weise und Hutten und Sickingen und andere noch, der Gelehrte, der Landesfürst, der Politiker und andere Typen; aber Luther ist der verkörperte Wille zur Reformation. Einen solchen Führer aus sich hervorzubringen, ist diese kranke Gemeinschaft der blinden und halbverhungerten, verzagten und vergrämten Weber nicht imstande. Die historische Wahrheit und der Standpunkt des Dichters treffen zusammen. Die unreifen Rottenhäupter des traurigen Weberaufstandes von 1844 — den Hauptmann aus den Erzählungen seines Vaters längst kannte und für den er ein eben erschienenes Geschichtswerk eingehend und zum Teil mit genauem Anschluß benutzte — waren noch nicht einmal so sehr wie Florian Geyer Repräsentanten des Volkes. Sie sind gleichsam nur die letzten, wilden Zuckungen des verzweifelten Weberstandes, der „ein Aufatmen" als letzte Lebensnotwendigkeit fühlt — und doch den einen Augenblick der Befreiung so wenig ertragen kann, wie der ausgehungerte arme Weber den endlich ihm zugelaufenen Bissen Fleisch.

So ist das Drama freilich fast nur Zustandsschilderung. Wie in Heines düsterem Gedicht, das der gleiche Aufstand hervorrief, sehen wir die Weber am Webstuhl, hören sie fluchen, den König verwünschen, die letzte Hoffnung aufgeben, und immer kehrt der verzweifelte Refrain wieder: „Wir weben, wir weben!" Der Aufstand selbst ist weniger eine Tat als ein Symptom: soweit ist es mit diesen frömmsten, demütigsten, hoffnungslosesten Arbeitern gekommen, daß sie vor der letzten Unternehmung der Verzweiflung nicht scheuen. Aber es führt zu nichts; das Elend bleibt. Den Zustand und die Charaktere, die er hervorbringt, will der Dichter vorführen; was liegt ihm an einem Abschluß! Der Abschluß ist eben — ein Refrain.

Daß dennoch diese, alle vorgefaßten Meinungen von Handlung, Held, Ausgang über den Haufen werfende dramatische Zustandsschilderung auf der Bühne mächtig wirkt, wirkt, gleichsam allen üblichen Voraussetzungen zum Hohn, das wird niemand bestreiten können, der einer Aufführung beigewohnt hat. Diese unheimlich stille Plünderung — und nach der Aufregung wieder der einsame blinde Beter an seiner Arbeit mit dem furchtbaren, auf das Jenseits abgeladenen Haß — und mitten inne das bunte Leben des Wirtshauses, in dem die Alltagswelt so gleichmütig über das furchtbarste Elend hinwegplaudert — je entschiedener der Dichter alles vermieden hat, was einem

theatralischen Effekt auch nur von weitem ähnlich sehen könnte, desto stärker wirkt der mit tiefster Verinnerlichung gegebene Kontrast.

Zwischen seine bedeutendsten Werke schob Hauptmann ein Intermezzo: „College Crampton" (1892), eine breite Porträtstudie in Lenbachs Art: genial, ausdrucksvoll, durchgeistigt in jeder Linie der Kopf, alles andere — bis auf den prächtigen Dienstmann Löffler — undeutlich und konventionell. Der Ausbruch kindlicher Heiterkeit, in der er den jungen Strähler und sein Bräutchen vorführt, ist mehr psychologisch begreiflich als eine innere Erlösung nach den „Webern", als daß er in dem Stück etwas leistete: es ist gewissermaßen ein Luftsprung, zu dem der Dichter sich zwingt, um seine Muskeln zu üben, eine gymnastische Leistung, aber keine künstlerische. Es blieb ein Virtuosenstück, das den Darsteller der Hauptrolle nur zu leicht zu allerlei Mätzchen verführt.

Um so voller klingt der Stimmenchor in „Hanneles Himmelfahrt" (1893). Hier wird die Krankengeschichte zur Heilungsgeschichte. Ein poetischer Schein umfließt die arme Märtyrerin. War sie wirklich des Amtsvorstehers Kind? Der Dichter läßt es unbestimmt, wie es Ibsen täte. Aber sie ist mehr: sie ein Kind des Volkes, des ganzen, leidenden, gläubigen, hoffenden, dichtenden Volkes. Mit all seinen Wurzeln hat der Dichter dies Blümchen ausgehoben — das Erdreich haftet noch daran, das Armenhaus darf nicht fehlen mit seinem brutalen Elend und seinem rohen Spaß. Die Sünde darf nicht fehlen, die bei Hauptmann nun einmal fast konventionell immer als das Laster des Trinkers erscheint: der Bauer Krause, der Vater Scholz, Crampton, der Maurer Mattern — alle ergeben sie sich dem Trunk. Es ist die typische Verfehlung, die greifbarste, volkstümlichste, die deshalb auch Ibsen fast zu gern benutzt; aber hier ist sie als die roheste, als die Verkörperung gemeinen Verlangens unentbehrlich, gerade um die Reaktion, Hanneles Erdenflucht, Hanneles Sehnsucht nach dem Duft des Himmelschlüsselchens, zu motivieren.

Die an Märchen und Kindererlebnisse anknüpfenden Träume vom gläsernen Sarg und dem Gericht über den Missetäter, vom Dorfschneider und vom Todesengel erwachsen, umspielt von dem Widerklang frommer Kirchenlieder, zu Visionen der Sterbestunde, deren Befangenheit im „Wunschtraum" psychologischem Nachrechnen standhält, und die Naivität der Seele, aus der sie stammen, verklärt durchscheinen läßt. „Nun du tot bist, blühst du erst so lieblich auf," spricht Gottwald, in dessen Bilde Hannele den Heiland erschaut.

Wieder scheint sich der Dichter an einer Komödie gleichsam von den seelischen Erschütterungen zu erholen. Im „Biberpelz" (1893) trifft Hauptmann auf dem Gebiet des Lustspiels wie sonst im historischen Drama mit Heinrich v. Kleist zusammen. Diese Diebskomödie ist, wie der „Zerbrochene

Krug", ein „analytisches Drama": die Exposition gibt nur Rätsel, die Handlung selbst löst Schritt für Schritt die dunkle Vorgeschichte auf. Freilich nur für den Zuschauer, nicht für den superklugen Amtsvorsteher, in dem Hauptmann — unter Verwendung eines Modells aus seinem für das Stück ausgenutzten Aufenthalt in Erkner — ein prächtiges Bild des wilhelminischen Verwaltungsbeamten zeichnet: „schneidig" und um so leichter hinters Licht zu führen, jeder Zoll ein Streber, der über Dingen, die ihn „oben" in Erinnerung rufen könnten, seine nächsten Pflichten vergißt. Dieser meisterhaft gezeichnete Typus auf der einen, die unvergleichliche Wäscherin auf der anderen Seite sind die Angeln des Stückes. Die Wolffen ist von dem plebejischen Strebertum beseelt, das auch den Meister Oelze erfüllt, und bildet so ein Gegenbild zu dem aristokratischen Streber; sie ist heimlich so schlau, wie er eigentlich dumm ist, und tut dabei so ehrbar, wie er forsch; sie ist so fleißig und für die Ihrigen allein bedacht, wie er bequem und egoistisch. So kommen die beiden vortrefflich miteinander aus, und die Braven haben das Nachsehen, der zappelige, immer gleich erhitzte Hausbesitzer und sein nervöser Mieter — der erste zumal eine köstliche Figur. Was Hebbel im „Trauerspiel in Sizilien" mit dem schweren Apparat einer pathetisch-grotesken Tragikomödie anstrebte, das vollzieht sich hier leicht aus der Natur der Umstände heraus: die Obrigkeit wird zum Beschützer des Verbrechers, freilich nicht in böser Absicht, aber doch noch weniger unverschuldet. Ein kranker Zustand wird auch hier offenbart, wie er da eintritt, wo der Beamte über der Politik die Gerechtigkeit und über Sympathien und Antipathien die Pflicht vergißt.

Wie Fortsetzungen meist, so schlug auch die Fortsetzung des „Biberpelzes", das Drama „Der rothe Hahn" (1901) nicht recht ein. Nur für den armen Gendarm mit seinem unglücklichen Jungen vermag der Dichter die Sympathie zu erregen, die in dem Lustspiel selbst die Wolffen in ihrer betrügerischen Scheinheiligkeit erweckte. Die Zustandsmalerei ist virtuos; aber sie zehrt die Handlung und das Interesse des Zuhörers völlig auf.

„Florian Geyer" (1895) ist gewissermaßen eine Wiederholung der „Weber" auf höherer Stufe und mit den vergrößerten Schwierigkeiten eines historischen Dramas. Auch die „Weber" sind eigentlich schon ein historisches Drama; aber der zeitliche Abstand ist doch hier noch nicht so groß, daß wir die Schwierigkeit der Reproduktion voll empfänden. Wenn nun aber Gerhart Hauptmann um Jahrhunderte zurückgriff, schien er von vornherein alle Gesetze der neuen Schule zu verleugnen. Seit Jahren lehrte die Mehrzahl der realistischen Doktrinäre, die historische Kunst sei abgetan — das Geschichtsdrama sei tot wie das Geschichtsgemälde. Aber das war eben ein doktrinärer Irrtum. Das Bedürfnis, Erlebnisse von bedrängender Wucht in der Darstellung zeit-

lich abzurücken, läßt sich nicht fortdekretieren. Freilich ist das moderne Drama auf Individuen gestellt, und die typisierende Wirkung zeitlichen Abstandes erzeugt unerkannte Schwierigkeiten. Hauptmann mußte von seinem Standpunkt aus lauter Individuen vorführen, die auf dem Hintergrund gemeinschaftlicher Zeiteigenheiten persönliche Art zeigen. Das hat er getan, und mit ungemeiner Kraft. „Der anfangs so mühsame Gang durch die sechs Räume des Dramas," sagt Schlenther, „belohnt mit der Bekanntschaft von einem halben Hundert lebendiger Menschen. Darin liegt eine großartige Schöpferkraft; es soll unter unseren neueren Dichtern mal ein zweiter kommen, der etwas Ähnliches vermöchte." Und diese Menge eigenartiger Gesellen fügt sich zugleich zu einem einheitlichen, überzeugenden Gesamtbild zusammen.

Nur trotz alledem und alledem — wir haben das Gefühl, daß Anstrengung und Ergebnis hier nicht im richtigen Verhältnis stehen. Die Breite der zuständlichen Schilderung, die Massenhaftigkeit der Figuren, die Ausführlichkeit der Debatten auf der Bühne, die Schwierigkeit der Sprache — das entfernt sich zu weit von dem einzigen Prinzip, das die Kunst niemals verleugnet hat und ohne Schaden nie verleugnen kann: von dem, Ordnung und Übersicht in ein Chaos zu bringen.

Nicht an dem Helden liegt die Schuld. Durch sein Schwanken, seinen falsch angebrachten Idealismus, seine Vorliebe für Reden und seine Abneigung gegen schnellen Entschluß leistet er gerade, was er soll: er fungiert als Modell des ganzen im Aufstand begriffenen Volkes, er veranschaulicht in seiner Person die aufständischen Bauern, ihre zerbrochene, nur eben schnell einmal aufflackernde Lebenskraft, ihre Reife zum Untergang. Das also ist in der Ordnung; wäre er ein Kerl wie Goethes Götz, so hätten ihn diese Bauern nicht zum Führer gemacht. Deshalb hat Hauptmann aus seinem Studium und aus seiner Gesamtanschauung heraus auch den Götz von Berlichingen aus Goethes Idealfigur zu einem kleinen Krakehler gemacht — nicht aus Trotz, sondern aus Wahrheitsfanatismus. Das ist nur in Ordnung, daß diese Führer alle, wie die des Weberaufstandes, „schlechte Hirten" sind, die ihre Herde nur schneller den Wölfen in den Rachen jagen. Aber der eigentliche Held selbst, dies unglückselige, von Adel und Pfaffheit so kläglich in Grund und Boden verwüstete Bauerntum, ist kein dramatischer Held. Die Zustandsschilderung, die Krankengeschichte wird durch den schwerfälligen Apparat ermüdend; der starke Hauch menschlichen Mitgefühls, das wir für den besten von dem brutalen Egoismus seiner natürlichen Beschützer vernichteten Bauernstand der Welt empfinden, und der starke Haß gegen diese rohen, feigen und hochmütigen Junker kann doch solche Unmenge von Stoff nicht genügend beleben. Ein paar höchst wirksame Momente wie im Vorspiel das Messerstoßen, ja selbst

der wirklich großartig geschilderte Untergang des zu Tode gehetzten Feldhauptmanns stechen gegen die monotone Umgebung zu stark ab; gar die romantische Marei, Käthchen von Heilbronn in realistischer Beleuchtung, wirkt wie ein absichtlich poetisierender Effekt mehr verletzend als hebend.

Dennoch: auf dem Weg zu dem großen historischen Volksdrama neuen Stils war diese Etappe unvermeidlich: die fast naturalistische reine Reproduktion. Sie ist in den „Webern" noch nicht vorhanden: hier wählt der Dichter Repräsentanten und typische Züge aus — und darin besteht ihr dramatischer Vorzug; im „Florian Geyer" versucht er es, die „Totalität des Zustandes" (wie Goethe sagt) in ihrem vollen Sinne auf die Bühne zu schleppen. Diese ungeheuere Kraftprobe hat als solche Wert.

So geringen Erfolg „Florian Geyer" hatte, so ungemessenen errang die „Versunkene Glocke" (1896). Der theatralische Erfolg war nur mit dem von Sudermanns „Ehre" (1890) zu vergleichen und ließ selbst den von Fuldas „Talisman" (1892) und Wildenbruchs „König Heinrich" (1896) sowie den von Hauptmanns eigenen „Webern" (1892) zurück — mit Beyerleins „Zapfenstreich" (1903) und Meyer-Försters „Alt-Heidelberg" (1898) den stärksten „Schlagern" der neueren Zeit; daneben ging noch eine buchhändlerische Verbreitung, wie sie Dramen kaum je erleben (1920 die 103. Auflage). Vielleicht kann aber gerade dieser Erfolg ein wenig bedenklich stimmen.

Das Drama ist eine Art von Quintessenz aus allen Dramen Hauptmanns. Das Hauptmotiv — der strebende Geist zwischen Alltag und Ideal — ist bis in manche Einzelheiten hinein eine Wiederholung des Problems der „Einsamen Menschen"; auch der mahnende Geistliche als Vertreter des Alten kehrt wieder. Die Zeitstimmung teilt das Stück mit „Florian Geyer", den Märchenton mit „Hannele". Die starke Benutzung von musikalischen Leitmotiven, eine Erbschaft aus dem alten Volksstück, war schon in dem historischen Weberlied der sozialen Tragödie angebahnt; auch im „Florian Geyer" dient das Singen von Liedern als Hilfsmittel zur Veranschaulichung der Stimmung. Die Vernachlässigung der sozusagen „rein bürgerlichen" Figuren erinnert an „Crampton", das Behagen an allerlei Schabernack im Waldschrat an die Diebskomödie. Die alte Wittichen spricht schlesisch, wie in den „Webern" und in „Fuhrmann Henschel" gesprochen wird. Und die ausführliche Beschreibung szenischer Gemälde wie vor dem vierten Akt ruft die szenische Lyrik des Erstlingsdramas in das Gedächtnis zurück.

Goethe hat auch einmal ein Drama geschrieben, in dem fortwährend Anklänge an frühere Arbeiten vorkommen: „Stella". Und es ist auch dasjenige, in dem aus fremden Werken die meisten Reminiszenzen begegnen. Ebenso war es den Kritikern leicht, aus der „Versunkenen Glocke" jetzt die „Frösche"

des Aristophanes — die Hauptmann in Jena mit großem Vergnügen gehört hatte —, jetzt den „Sommernachtstraum", jetzt den „Faust", jetzt das Märchen vom Tränenkrüglein herauszuhören. Das Hervortreten so vieler retrospektiver Züge in einer Dichtung, die mit der Aufnahme einer wirklichkeitsfernen Stoffwelt, dem Anstreben einer gehobenen Verssprache, dem Anschlagen des Märchentones eine entscheidende Wendung in Hauptmanns künstlerischer Entwickelung anzeigt, läßt die Unentschiedenheit dieser Wendung erkennen. Sie ist anders vor sich gegangen als der Übertritt Schillers vom Naturalismus des Sturmes und Dranges zum Stildrama. Welche konkreten geistesgeschichtlichen Motive und Erlebnisse, welche biographisch wichtigen Ereignisse sie herbeigeführt haben, liegt noch im Dunkeln. Die Teilnahme an der allgemeinen in der Dichtung dieser Jahre durchdringenden Bewegung zu einem vielfältig gefaßten Symbolismus, mit dem der Symbolgebrauch Zolas, Ibsens wenig zu tun hat, besagt noch nichts. Sie hat jedenfalls nicht so tief die dichterisch-menschliche Existenz Hauptmanns durchglüht wie der Naturalismus, von dessen Grundanschauungen er sich ja auch nicht losgesagt hat. Das stilisierende Versdrama gedieh nicht zur geeigneten Form für die Elemente in Hauptmanns Wesen, deren Erschließung erst seine spätere Epik vollendet hat: seine tiefe Neigung zur dumpfen Ekstatik sektiererischer Volksreligion, seinen aufgeschlossenen Sinn für die Atmosphäre deutscher Märchenlandschaft. Sein Verhältnis zu den neuromantischen Strömungen ist weniger ursprünglich, weniger bestimmt und von geringerem Einfluß und Erfolg, als es zu den Tendenzen gewesen ist, die den Durchbruch des Naturalismus gefördert haben.

Der Unbestimmtheit der allgemeinen Zielrichtung entspricht die Unbestimmtheit der Konzeption des Märchendramas. Hauptmann schwankt hin und her zwischen dem Symbolismus, der sich an die Glocke knüpft, das Sinnbild des versunkenen großen Dramas, und dem realistisch-freudigen Ausmalen der Zustände dieser Geister- und Menschenwelt. Er schwankt zwischen Sympathie mit der armen verlassenen Familie und Befürwortung der künstlerischen Herrenmoral. So kommt überall ein unklarer Ton in das Ganze, der in der einen großen Rede Heinrichs direkt zur Phrase führt. Die drei Becher am Schluß — sie dürften verständliche Symbole sein, dürften rein märchenhafte Stimmungsmittel sein, wie etwa bei Maeterlinck; aber für die eine Wirkung sind sie nicht genügend mit lyrischem Reiz ausgestattet, für die andere bleibt ihre Bedeutung zu unklar.

Mit dem „Fuhrmann Henschel" (1898) schien Hauptmann wieder ganz in die Bahn seiner ersten Dramen einzulenken: ein schlesisches Dorf, naturalistische Krankheits- und Wirtshausszenen, Dialekt, Fernhaltung jedes ideali-

sierenden Moments. Dennoch bedeutet diese Tragödie einen sehr wesentlichen Fortschritt. Zum erstenmal gibt Hauptmann wirklich statt bloßer Zustandsschilderung Entwickelung. Helene, die Familie Scholz, Crampton, Hannele, Florian Geyer bleiben, was sie sind; wie in den Dramen von Holz und Schlaf offenbart sich nur ihr Wesen unter dem Zwang der Umstände immer deutlicher. Bei dem Fuhrmann zuerst hat Hauptmann versucht, auch die leise fortschreitende, fast unmerkliche Veränderung des Organismus vorzuführen. Die andern Dramen geben nur die Krankheit — dies auch die Erkrankung. Als ein kräftiger, frischer, mit sich und der Welt zufriedener Mann aus dem Volk tritt Henschel uns zuerst entgegen. Aber er ist nur einfachen, normalen Verhältnissen gewachsen. Das Schicksal verstrickt ihn in schwere Sorge. Daß er der ersten Frau zugeschworen, die nicht zu heiraten, die dann doch ihre Nachfolgerin wird — das ist nur äußerlich sein Verhängnis; die Tragik selbst liegt darin, daß die arme kranke Frau recht hatte mit ihrem Instinkt. Die brutale, kräftige Person, die ihr folgt, paßt zu dem gewissenhaften, gutmütigen Mann so wenig wie die zweite Frau des Bahnwärters Thiel zu dieser ähnlichen Natur; wie sie das Kind mißhandelt, das ist beide mal — ganz Ibsenisch — die typische Offenbarung ihrer lieblosen Härte. Der Mann, der sich über die Warnung der ersten Frau hat wegüberreden lassen, geht an der Seite der sinnlich-begehrlichen, herrschsüchtigen, gemeinen Frau zugrunde. Seine Begriffe verwirren sich; er versteht die Welt nicht mehr.

„Schluck und Jau" (1900). Wie in „Crampton" hat die Beobachtung eines einzelnen Figurenpaars — der gutherzige Schluck ist für den origineIleren Jau etwa, was Löffler für seinen Professor ist — die ganze Handlung aufgezehrt. Die feierliche Ankündigung und die shakespearisierende Rede werden nur durch den psychologisch-meisterhaften zweiten Akt, das Erwachen des Lumpenkönigs, gerechtfertigt. Den Dichter interessiert das Experiment: was wird aus dem in eine Atmosphäre voll Glanz versetzten Vagabunden? und er führt es glänzend durch, Shakespeares Vorspiel zur „Zähmung der Widerspenstigen" ergänzend. Dann aber weiß der Dichter mit seinen Gestalten nur noch Komödie zu spielen, und die unmotivierten philosophischen Schlußbetrachtungen können das Stück nicht wieder in die Höhe bringen. Wie es scheint, gehört Hauptmann zu den Dichtern, bei denen auch das Ausruhen die Form der Produktion annimmt.

Von diesem Ausruhen aber kehrt er mit neuer Vertiefung zurück. Und reichere seelische Entwickelungen führen nun die nächsten Dramen vor; „Michael Kramer" (1900) gibt die Tragödie einer reinen Künstlerseele, die daran zugrunde geht, daß sie aus dem, was ihr am nächsten steht, aus

dem eigenen Sohn, ein edles Kunstwerk nicht erschaffen kann. Aber die Handlung wird zu nebensächlich abgetan, und zu absichtlich durch gesucht philosophische Reden des Alten erläutert — Reden, die im Ton originell genug sind (man hat sie hübsch als „edel-hausbacken" charakterisiert), aber im Inhalt zu dürftig. „Der rote Hahn" (1901) führt dann vor, wie die unermüdliche Wolffen des „Biberpelzes" im Erfolg ermattet und zusammenbricht; und ein Gegenstück dazu ist der „Arme Heinrich" (1902): ein Triumph des Lebens.

Hauptmann hat das mittelalterliche Gedicht Hartmanns von Aue mit kräftigem Anachronismus erneut und es zu einer höchst persönlichen Kundgebung umgeschaffen; freilich ist die Vornehmheit, die allen theatralischen Wirkungen ausweicht, mit der Pflicht des Dramatikers seinem Publikum gegenüber kaum zu vereinbaren.

Eine Heilung erzählt die alte Fabel: die Heilung eines Aussätzigen durch reine Aufopferung und göttliche Gnade. Für den modernen Dichter wird die Krankheit etwas Symbolisches: die Schmerzen sind nur als Motiv jenes dumpfen, halb tierischen Zustandes, in den wir den Ritter in sorgfältig berechneter Steigerung versinken sehen, von Bedeutung. Und nun nimmt der Dichter einen Gedanken auf, den Otto Ludwig, Eugen Dühring, Friedrich Nietzsche gepredigt haben: den der sittlichen Pflicht, den Pessimismus zu überwinden. An beiden Hauptgestalten vollzieht sich diese innere Heilung. In drei Strahlen der Gnade bei Heinrich: das Mitleid mit dem armen Mädchen erfaßt ihn; es führt ihn zu jener Konzentration seelischer Energie, den die romantischen Ärzte als den „Heilwillen" bezeichneten; und es wandelt sich in Liebe. Und ebenso bricht in Ottegebe, die zuerst in kühn realistischer Weise geschildert war, in der Verzückung ihres Durstes nach dem Martyrium, in der physiologisch motivierten Scheu vor dem Leben — die irdische reine Liebe siegreich durch.

Nach dieser geistigen Heilung erscheint dann freilich die körperliche dem Dichter so nebensächlich, daß er, der ein strenger Realist in der Schilderung des Aussatzes blieb, das Wunder mit undeutlicher Mystik abtut und nun auch mit erlahmten Interesse das Drama in eine an Kleist angelehnte Traumwandelszene auslaufen läßt.

Führt „Michael Kramer" in die Nähe des „Collegen Crampton", der „Arme Heinrich" in die „Hanneles" mit der Mischung von Naturalismus und Mystik, Physiologie und Wunder, so tritt „Rose Bernd" (1903) dem „Fuhrmann Henschel" zur Seite: die Tragödie einer armen gehetzten Seele, die Vernichtung aller Lebenskraft durch die rohe Umwelt ist mit grausamer Kraft und mächtiger Tiefe des Mitgefühls geschildert. Den alten Dramen von der Kindes-

mörderin reiht sich dieses nicht unwürdig an, Hauptmanns eigenen Meisterwerken in der anschaulichen Fülle volkstümlichen Lebens.

Durch seine ganze dramatische Produktion geht eine eigenartige Tendenz, die er an den vielen Künstlergestalten seiner Schauspiele symbolisch veranschaulicht. Die großen Umrisse, die Genelli an dem Mänadentanz des Kollegen Crampton rühmt, sollen sich in einen großen „Naturlaut" umsetzen, in einem mächtigen Schrei zusammenklingen. So, meinte auch der geistvolle Philosoph Lazarus Geiger, sei die Sprache entstanden: optische Wahrnehmungen wurden in Laute, Worte lautsymbolisch übersetzt. Und so nun will Hauptmann wirken. Dramatische Einzelheiten scheinen ihm die Gesamtmelodie grell zu unterbrechen; im Schluß erst soll das Ganze mit voller Macht zusammenklingen. Dies ist in den „Webern", in „Rose Bernd" erreicht, wo ein packender Ausruf die Stimmung erfaßt, die in den Umrissen der Handlung herrscht; mehr äußerlich führt es in den „Jungfern von Bischofsberg" zu einem gesungenen Schlußchor, in „Griselda" zu einer epigrammatisch-paradoxalen Schlußwendung. Aber in der Tendenz selbst liegt die Ahnung eines neuen Dramas. Zu sehr hat bisher das Drama das „Nacheinander" betont; ein Drama will entstehen, in dem alle Szenen nur Vorbereitung für die gesammelte Wirkung des Schlusses ist — und das dadurch der altattischen Tragödie wieder näher rückt, als das germanische Trauerspiel bei Shakespeare und Schiller.

„Und Pippa tanzt" (1906) ist von einer Dichtung Robert Brownings angeregt, die die Wirkung einer reinen Seele auf alles Verdorbene und Unklare symbolisch darstellt. Pippa, die Verkörperung einer Seele voll innerer Harmonie, die in „Ketten tanzt" wie Nietzsches Übermensch, wird zum Prüfstein für die innere Musik aller Naturen, denen sie begegnet. Die einen bleiben unbewegt, die andern klingen mit, und der Handwerksbursch, der einer Allegorie deutscher Volksunschuld allzunahe rückt, zerspringt von dem zu starken Mißtönen ... Aber es ist zu viel hineingeheimnist in das Spiel, und zu viel Persönliches mischt sich, unverarbeitet, in die symbolische Darstellung. Pippa und ihr Gegenüber vergegenwärtigen zugleich venezianische Eleganz und deutschen Humor; die Gegensätze von Mythos und Bildung, die sozialen Kontraste spielen mit, und so entsteht aus zu viel Klängen, eigenwilligen Tönen doch keine reine Melodie, während andererseits die einzelnen Figuren von der Gesamtkonzeption gebunden bleiben.

„Die Jungfern vom Bischofsberg" (1907) sind das äußerlichste und leerste Werk Hauptmanns. Agathe wartet auf Erlösung wie Helene („Vor Sonnenaufgang"), aber der Erlöser — ach es ist nur der „Brasilianer"! Und verfehlt war auch der neue Versuch einer historischen Charaktertragödie: „Kaiser Karls Geisel" (1907). Der Dichter fühlt sich in einer Krisis

seiner Entwickelung, die er sich mit dichterischer Hyperbel zum Herannahen des Alters steigert. Die Sinnlichkeit, die in seiner Dichtung erst spät und dann heftig hervorgetreten war, erscheint ihm, wie den Gläubigen, als die dämonische Gewalt, die lockt und zieht; zwischen ihr und dem Herrscherwillen des Erhaltenden, der sie braucht — und der sie zu fürchten hat, ist ein ewiger Kampf. Hauptmann knüpft dies an die Sage an, der große Frankenkaiser sei einmal durch ein Weib verzaubert worden, wie Grillparzers König Alfons durch die schöne Jüdin. Sie habe ihn, den tatenfrohesten der Sterblichen, wie einen Leblosen an ihren Sarg noch gebannt. Und es lockt den Dichter, diesen Kampf zwischen Sinneslust und Seelenfrieden auf eine wilde Weise auszumalen. Aber unklar bleiben die Nebenfiguren: die Christen, für die er es zu verstehender Sympathie nicht bringt, die Heiden, die Karls Partei nicht sind. Und statt des Mänadentanzes in großem melodischem Umriß sehen wir nur den bacchantisch zwecklosen Tanz einer Salome, die keinen Herodes berauscht, sondern einen Kaiser täuscht ....

In anderer Form zeigt „Griselda" (1909) den ewig zwischen den beiden Geschlechtern zulängigen Prozeß, wie es Hebbel nannte. Was Hauptmann an der alten vielgespielten Griseldisfabel lockte, war wohl wieder, wie in „Pippa" und „Kaiser Karls Geisel" der doppelte Gegensatz: der Geschlechter und der Stände. Aber gerade hier lag auch diesmal die Gefahr.

Griseldis ist von den italienischen Erzählern an bis zu Friedrich Halm die Verkörperung weiblicher Demut und duldender Liebe. Für Hauptmann wird sie eine Verkörperung zugleich der mütterlichen Erde und des Weibes in den natürlichen Phasen seiner Entwickelung. Wie eine Erdgöttin steht sie zuerst da, stark, auf kräftigen Beinen mächtig einherschreitend, auf breiten Schultern schwere Lasten tragend. Und aus ihr schreit die Begierde nach dem Stärkeren, nach dem Herrn. Er ringt sie zu Boden, der Markgraf, der Mann schlechtweg; und sie wird seine ergebene Gattin, und die bezwungene Erde trägt herrliche Frucht. Nun aber plötzlich setzt ein anderes Motiv ein. Auch in dem Verhältnis zu dem Kind soll der Gegensatz der Geschlechter gezeigt werden. Dem nur „männischen" Mann scheint das Kind ein Hindernis seiner Liebe — und seiner Begier. Nun aber wagt der Dichter doch nicht, ihn so zu zeichnen; es wird ein Neurastheniker aus dem Wildling, und der Todesangst, mit der er der Geburt seines Kindes entgegensieht, können wir doch nur mit unbehaglichem Lächeln zusehen. Offenbar haben nun fremde Einflüsse eingegriffen, etwa Hebbels: Griselda fühlt sich zum Werkzeug erniedrigt, verläßt trotzig das Schloß und kehrt in die Heimat zurück, deren vegetabilische Gleichmäßigkeit wirkungsvoll den Launen und Einfällen im Palast gegenübersteht. Durch einen mühsamen Kampf, in dem die Allegorie

Wirklichkeit wird und die Wirklichkeit Allegorie, wird sie dem Gatten zurückgewonnen, der sie zu sehr liebt.

Die böse Stillosigkeit der Sprache, die schlimmen Ungleichmäßigkeiten der Charakterzeichnung, die Schwächen der Technik verraten nur den Grundfehler: die Anschauung ist nicht ausgereift. Der Dichter sah bald Griselden, die treue, starke, einfache Seele, und bald ein stolzes Weib, das das Recht der Persönlichkeit vertritt; sah bald den wilden Naturmenschen und bald den überzarten Empfindungsmenschen in dem Grafen. Das Nebeneinander dieser Gestalten läßt sich nicht in eine Einheit zusammenschauen; das Stück zerbricht, weil diese Charaktere in ihre inneren Gegensätze nicht hineingewachsen sind.

„Gabriel Schillings Flucht" (1912), diese Synthese von „Friedensfest" und „Einsamen Menschen" leidet wieder an der unausgetragenen Modellbenutzung (Erlebnisse von Stauffer-Bern sind verwertet); an der seit „Kaiser Karls Geisel" und „Griseldis" beliebten Neigung des Dichters, hineinzumoralisieren; an dem äußerlichen Symbolgebrauch (die Schiffsgallion), sogar an böser Nachlässigkeit der Sprache. Der ganze Konflikt des Künstlers, der von den Frauen gehetzt wird, wie Rose Bernd von den Männern, verpufft, wenn Gabriel schon lange hoffnungslos krank war. Hauptmann vermag nicht vom einzelnen auszugehen; die Atmosphäre aber, die starke und gesunde des Meeres, geht mit dem Neurastheniker nicht zusammen, den er hineingestellt hat, und auch nicht mit den kräftigeren Städternaturen. Nur das Schlußbild faßt schön die Handlung wie ein Licht eines Märchenspiels zusammen: die Natur holt ihren Sohn wieder, der sie um der Stadt willen verleugnet hat, und der gleichmäßig mächtige Naturlaut des Meeres übertönt das vergängliche Hoffen und Klagen einer Menschengruppe. — „Komplexe", sagte der Dichter einem Freund, wolle er geben, nicht „Konflikte"; und wirklich ist der Komplex geglückt: die vielseitigen Beziehungen der Gestalten sind fein gefühlt und fühlbar gemacht. Aber diese ganze Gruppe von Stadtmenschen gerät nun doch in den Konflikt mit der stillen Größe des Meeres, das heilen soll, aber den Kranken ganz zerstört, weil ihn das Verwickelte der Kulturverhältnisse nicht mehr losläßt. Und dieser Gegensatz wieder kommt nicht heraus, weil eben Hauptmanns Meer doch nur das Meer des badenden Großstädters ist; und hätte sich Gabriel Schilling auch nicht dem Teufel übergeben — er müßte doch zugrunde gehen! Es ist das alte Drama des reifen Zustandes, aber reflektierter, matter, als da es noch aus der Stimmung des in Jugend Gefangenen erwuchs.

Was dem Dichter in diesen letzten Stücken die Anschauung störte, ist nicht bloß die Hast der Produktion, die freilich nicht zu verkennen ist, vielleicht wirkt auch wie eine verschleppte Krankheit das Unterlassen einer großen und

klaren Auseinandersetzung mit den Kunstprinzipien, von denen Hauptmann zu seinem Aufstieg geführt wurde, und denen, die er auf der Höhe des Lebens annahm, schwächend und auflösend nach. Es ist kaum ein Zufall, daß das „Hirtenlied“, das eine solche Auseinandersetzung anbahnte, Fragment geblieben ist. Gewiß sprechen die Züge, mit denen sich die Konstanz seines dichterischen Wesens in seiner künstlerischen Entwickelung herausstellt, so stark, daß es schon deswegen verfehlt wäre, Hauptmann auf den engen Begriff des Naturalismus festzulegen. Aber vielleicht hat er mit dem wiederholten Wechsel der Stoffwelt und der Umstellung seines Formgefühls sich mehr zugemutet, als seine Natur ertragen kann, zum mindesten brauchte seine Produktivität mehr Zeit, als er ihr gönnte, um diese Störung auszugleichen.

Jedenfalls fand ihn die Aufforderung, zum Gedächtnis der Freiheitskriege ein „Jahrhundertfestspiel“ zu schreiben (1913), in der ungünstigsten Verfassung. Für die Gelegenheit, zum Volke als öffentlich und festlich versammelter Menge ergreifend zu sprechen, hat Hauptmann nicht die zwingende Form gefunden. Er wollte einen Mimus von eines Weltteils Schicksalsstunde geben, Plein air der Bühne. Gerade das ist das Festspiel nicht. Der so hoch gewählte Standpunkt, für den die Menschen kleine Insekten werden, scheint uns dem dichterischen Grundverhältnis so ungünstig wie möglich. Hierin zeigt das Spiel eine Gefahr, der Hauptmanns späteres Schaffen ausgesetzt ist, deutlicher als sonst.

Wenn auch der „Bogen des Odysseus“ (1914) nicht zur letzten Fassung gediehen ist, so zeigt das Stück doch einen Ausblick auf die Überwindung der Krise. Hauptmann hat hier eine Stärke und Fülle des Tons erreicht wie kaum in den stärksten Partien des „armen Heinrich“. Eine griechische Reise, von der Hauptmann im „griechischen Frühling“ (1909) berichtet hat, liegt dieser Dichtung voraus. Auch unter griechischem Himmel hat dieser Dichter mit nordischen Augen gesehen; aber gerade weil er sich nicht von vornherein der Tradition gefangen gab, hat er den Geist der Landschaft tief erfaßt. In dem Bilde, das er gewonnen hat, dominieren nicht die Steine und Heroen, sondern Blumen, Vieh und Hirten. Auf dem Grunde der zeugenden Natur baut sich eine neue, ursprüngliche Vorstellung vom griechischen Wesen auf, in der dessen barbarische Züge kräftig betont sind und das einfach, groß Menschliche im unmittelbaren Zusammenhang mit dem vegetativen Leben aufgenommen wird. Schon in diesem Buch hat Hauptmann seine Absicht bekannt, vom Eumäosidyll her, dessen tiefe Naivität ihn anheimelt, dem einzigen Gegenstand ein neues lebendiges Dasein für uns zu gewinnen. Dieses hat nun allerdings den äußeren Schauplatz hergegeben, durchdringt mit seinem Geruch von frisch geschlachtetem Fleisch und aufgefangenem Blut die Atmosphäre und über-

nimmt mit dem Priaplied seiner Hirten die Begleitmusik, aber der herrschende Grundton ist wilde Tragik. Odysseus ist kein gelassener Dulder, sondern durch Dulden außer sich geraten, seinem Lande, Weibe, Sohn, ja seinem Ruhm entfremdet, tief durchsetzt mit Mißtrauen, eine Gestalt, nicht aus der griechischen Heiterkeit, aber auch nicht aus der griechischen Schwermut heraus zu begreifen. Auf einer neu erarbeiteten Grundlage wird hier eine Vereinigung mit dem aus der Berührung nordischer und palästinensischer Grundgefühle wiedergeborenen Ethos angestrebt, „daß einer, den der Fluch der Gottheit zeichnet, der Gottheit Zeichen auf der Stirne trägt". Die Anlage dieser Gestalt muß unser Bedauern verstärken, daß der Dichter auch dieses Werk unausgereift entlassen hat. Er hat nicht zur Klarheit entwickelt, wie die Wandlung von der Verstörtheit zu kräftigem Handeln vor sich geht, wo die Verstörtheit aufhört und die listige Verstellung beginnt. Das Abschießen der Freier am Schluß ist ganz rohe Skizze geblieben, das Zusammentreffen mit Penelope darzustellen, hat der Dichter sich versagt. Hauptmanns letztes Drama „Winterballade" (1916), verfaßt nach Selma Lagerlöfs Erzählung „Herrn Arnes Schatz", ein weiterer Vorstoß ins Hochpathetische und Wildbewegte, zeigt wieder die Grundgebrechen seiner letzten Produktion. Es kann sich neben der starken Dichtung der großen Schwedin nicht behaupten.

Ob Hauptmanns Entwickelung vom Drama abgleitet? Jedenfalls bedeutet der große Roman „Emanuel Quint" (1911) mehr als diese letzten Dramen.

Schon 1890 hatte er mit dem „Apostel", einem religiös Erweckten, dessen Berufung sich in schlichter Menschlichkeit zu bestätigen hat, eine Vorstudie gegeben. Eine Szene aus einem Wiedertäuferdrama und manche Wendung seiner früheren Stücke deuten auf das tiefere Interesse des Dichters für sektiererische Bewegungen, die er wohl kaum bloß für ideologische Spiegelungen sozialer Umwälzungen nimmt, wenn sie auch mit diesen so häufig zusammentreffen; in denen nicht bloß geistige Enge und Wahn, sondern ein urtümliches religiöses Feuer, ein rücksichtsloses seelisches Unabhängigkeitsbedürfnis hochschlägt. Die Heimat des Dichters, dessen Mutter einer Herrnhuter Familie entstammt, ist dafür klassischer Boden.

Als Hauptmann nach dem Tode Tolstois in seinem Nachruf auf den „einzigen großen Christen der Zeit" hervorhob, daß wieder der wahre Christus der Stein des Anstoßes gewesen und viele ihn für einen Narren gehalten hätten, war der „Narr in Christo" schon fertig, und Hauptmann hat jene Worte kaum ohne Absicht gebraucht. An Tolstois Stellung zur modernen Gesellschaft und zu ihrer Bildung hat er sicherlich während der Arbeit gedacht, aber er hat sich gehütet, seiner Hauptgestalt durch irgendwelche Beziehung ein anderes Licht zu geben, als aus ihrem Glauben strahlt. Er hat einen schlesi-

schen Tischlerssohn zum Nachfolger Christi gemacht, einen Menschen ohne Weltverstand, ohne Bildung und Besitz, ohne die geistigen Gaben, die der profanen Gesellschaft als persönliche Qualitäten gelten. Emanuel Quint ist ein Christ, der das christliche Gebot als unbedingtes Lebensgesetz angenommen hat und von den Zugeständnissen nichts wissen will, zu denen sich alle Kirchenstifter auf Kosten der Moral der Bergpredigt zugunsten des Weltlebens, auf Kosten des persönlichen Gottesverhältnisses zugunsten des bürgerlichen Berufs in Ansehung der menschlichen Schwächen ihrer Gemeinden herablassen mußten. Daß der unbedingte Gehorsam gegen die Weisung der Bergpredigt zur Askese, zur Verwerfung des Buchstabens, zum Glauben an das innere Licht, an die persönliche Wiedergeburt durch den ewigen Christus führt, daß eine Wahlverwandtschaft zu der Stimmung sozialer Unterschichten besteht, deren Not und Weltfremdheit sie jedem Radikalismus in die Arme treibt, ist eine geschichtliche Erfahrung, die Ernst Troeltsch in seinen glänzenden Untersuchungen über die christlichen Soziallehren soziologisch und geistesgeschichtlich durchleuchtet hat. Hauptmann hat den reinen Typus des Sektenstifters gestaltet, eine Erscheinung, um die sich die säkularisierte Bildung und ihre Dichter nicht gekümmert hatten, für die sie höchstens pathologisches Interesse aufbrachten, wenn sie ihn nicht zum Reformator, Freiheitshelden, Klassenkämpfer umstilisierten oder als falschen Propheten, geistlichen Machthaber oder Intriganten entlarvten. Selbst ein Dichter mit so romantisch-gläubiger Vergangenheit wie Tieck hat im „Aufruhr in den Cevennen" kein Verständnis für den mystisch-sektiererischen Enthusiasmus gezeigt. Hauptmanns Roman ist einem „Chronisten" in den Mund gelegt, dessen nüchterne Verständigkeit dem Schwärmer nicht folgen kann, aber der wirkliche Dichter ist ein anderer als der Chronist. Er ist von dem Strome unkirchlich-religiöser Poesie erfaßt, der noch andere bedeutende Gestaltungen hervorbringt, in denen die profanen Vorstellungen menschlicher Vollkommenheit zu dem Ideal der Selbstheiligung in ein positives oder kritisches Verhältnis gebracht werden. Als eine Gestalt von ergreifender Innerlichkeit ist Quint gedacht. Die radikale Ablehnung der modernen Gesellschaft, ihrer Zustände und Institutionen kann seine stille Friedfertigkeit nicht stören. Bedürfnislos, demütig und überlegen schreitet er durch die Welt, die sich an ihn zu drängen, ihn zu beirren sucht, seinen Gegnern und Anhängern unfaßbar, seinem Untergang entgegen. Mitten in allen Zerspaltungen offenbart er sein ungeteiltes Herz.

Nicht „Atlantis" mit seiner virtuos dargestellten Schiffskatastrophe, autobiographischen Spuren, vielen eindringlichen und leblosen Gruppenbildern, abgebrochenen Ansätzen und schließlichem Abgleiten, sondern die Erzählung „Der Ketzer von Soana" (1918) soll den Weg weisen, den Hauptmann als

Epiker geht. In wessen Seele nur etwas von dem alten Urväter-Hirtendrama noch rumort, heißt es im „Griechischen Frühling", der fühlt im Bock, dem klassischen Tier, einen wahrhaft dämonischen Ausdruck zeugender Kräfte. So will der Ketzer von Soana lieber einen lebendigen Bock als einen Gehängten am Galgen anbeten. Sein Evangelium kommt durch Gras, Kraut und Blumen aus der Erde gequollen, löscht das Geschriebene aus, das den Priester geheißen hat, die Herde zu verlassen, um das verlorene Schaf zurückzubringen, mischt in die Pflicht des geistlichen Berufs ein verwirrendes Gift, das den peinlichen Ordnungssinn in Rausch und reuelose Sünde verkehrt. Einer der schönsten Erdenflecke ist hier zur Durchbruchsstelle der zeugenden Kräfte gewählt, farbig und safterfüllt geschildert. Von den ersten Anfechtungen bis zum letzten Verrat ist die Wandlung pausenlos, atembenehmend zur Darstellung gebracht worden. Zolas Abbé Mouret kann ebensowenig wie die vielen Hexenlieder vom priesterlichen Sündenfall zum Vergleich herangezogen werden. Hier regen sich unverbrauchte Kräfte.

Auf die „Familie Selicke" und „Vor Sonnenaufgang" (beide 1889) folgte unmittelbar Sudermanns „Ehre" (1890), der wieder auf dem Fuß Hartlebens „Angele" (1891) und Wolzogens „Lumpengesindel" (1892) folgten. Es waren recht verschiedene Schiffe, die unter der Flagge „realistisches Drama" segelten: naturalistische Zustandsschilderung, ironische Charakterstudie, mit allen Mitteln arbeitendes Tendenzdrama. Doktrinär und Temperamentsmensch, Skeptiker und Humorist fuhren in der gleichen Weltbahn.

Hermann Sudermann (geb. 1857 in Matziken in Ostpreußen) begann mit Romanen („Frau Sorge" 1887, „Der Katzensteg" 1889), die ein frisches, wenn auch bedenkenfreies Erzählertalent zeigen. Wie Hans Hopfen hat er eine naturwüchsige Roheit, weil sie gefiel, so pfleglich behandelt, daß er ihrer nicht Herr blieb, auch wenn er das Gegenteil anstrebte. Zunächst kommt er ganz unbefangen zu jenen typischen Ausbrüchen von brutaler Sinnlichkeit und faustschlagender Derbheit. Sie wachsen aus seiner Technik und aus seiner subjektiven Teilnahme heraus, mit der er die Figuren unterstützt, für die er Partei ergreift. Sie passen (vor allem in seinem wertvollsten Buch „Frau Sorge") in den ersten Erzählungen noch zur Gesamtauffassung. Später bilden sie mit der raffinierten Atmosphäre dekadenter Empfindungen einen gesucht rohen Kontrast.

Und so wird auch seine Charakterzeichnung, anfänglich in altepischer Art mit wenigen Typen arbeitend, allmählich zu krankhafter Überreizung gesteigert. Daher diese „interessanten Weiber" mit den leidenschaftlichen Allüren und der kalten Seele, deren bestgelungenes Exemplar, Felicitas („Es war"), immer doch eine zusammenhanglose Kombination aus interessanten Momen-

ten bleibt: es fehlt das geheimnisvolle spezifische Etwas, das in jeder Seele die größten Widersprüche zur Einheit verbindet. Daher die unerträglichen Backfische mit der unschuldsvollen Seele voll verdorbener Eigenheiten, am schlimmsten freilich im Drama: Kitty, Salome.

Immer äußerlicher werden auch die Effekte. Brandstiftung, Mord und Totschlag wurden immer bevorzugt; jetzt aber müssen die Verbrechen und Fehltritte auf sentimental untergebreiteten weichen Kissen sich malerisch dehnen. Leo kommt in wüster Trunkenheit gerade in die Weihnachtsbescherung; und wieder die Weihnachtswünsche des armen verlassenen Kindes müssen die Sünde der Mutter würzen.

Sudermanns Temperament mit dem entschiedenen Anstreben unmittelbarer Wirkung, die mit krassen Effekten verwechselt wurde, drängte ihn zur Bühne. Der Erfolg der „Ehre" (1890) machte ihn mit einem Schlage zum berühmten Mann. Otto Brahm erkannte aber sofort, was hier vor sich ging: „das Vordringen des Realismus in die mittlere Schicht der deutschen Produktion", ein Paktieren, dem der äußere Erfolg sicher war, eine Mischung von Konvention und Natur, von präparierten, Geistreichtum vorgebenden Problemen und bescheidener Wahrheit, eine Mischung, in der die Motive des Feuilletonromans vorherrschten. Als Dramatiker ist Sudermann Schüler der Franzosen, Augier, Sardou, Dumas, deren Raisonneure ihm imponierten, und er steht gleichzeitig in der Tradition, auf der Adolf L'Arronge (1838—1908) seine Volksstücke mit ihren sozial-versöhnlichen Rührszenen aufgebaut hatte, und gerade dadurch hat er seine Popularität zuwege gebracht. Er braucht das Gegenüberstellen von Vorder- und Hinterhaus weder Nestroy noch Benedix, noch L'Arronge abgesehen zu haben; er hat es wahrscheinlich nicht einmal von Gustav Freytags „Graf Waldemar". Es lag seiner energisch vorstrebenden Natur mit ihrem sehr realen Ehrgeiz so nahe, daß er auch ohne all die Muster im gebildeten Volksstück darauf gekommen wäre. Nun aber bildete er den sozialen, stofflichen Unterschied noch stilistisch aus. Im Hinterhaus bei Heineckes realistischer Stil — im Vorderhaus bei Kommerzienrats alles konventionell: die Rede, die Gebärden, auch die Charakterschilderung bis hin zu dem fürchterlich Blumenthalschen Schlußeffekt: „Warum haben Sie das nicht gleich gesagt?" Als Probierstein der Anschauungen der fundamentale Begriff der Ehre; als Vermittler zwei Übergangsfiguren: der heraufgekommene Sohn des Hinterhauses, der „deklassierte" der Aristokratie — jener zu den Auffassungen beider Lager im Gegensatz, dieser durch neu gewonnene Anschauungen über beide erhaben. Hier steckt nun freilich die Achillesferse des wirksamen Aufbaues. Graf Trast ist nicht nur durch seinen langen schönen Bart dem Grafen Waldemar Freytags ähnlich — er teilt auch mit ihm die unleid-

liche pädagogische Weisheit und die Unfehlbarkeit des deus ex machina. Wie gleichzeitig Kretzer mit seinem sozialen Roman, so lernte Sudermann mit seinem sozialen Drama dem Epiker der liberalen Bourgeoisie mehr ab, als die moderne Dichtung vertragen konnte.

Mit der „Ehre" hatte Sudermann das Schema seiner sozialen Dramen gefunden. Es ist bezeichnend, wie es sich von dem Hauptmanns unterscheidet. Bei Hauptmann gibt ein Bote aus der Fremde Gelegenheit, daß der längst gereifte Zustand sich offenbart; bei Sudermann kommt der Hauptheld selbst aus der Ferne nach Haus, und zwei verschiedene Zustände geraten dadurch in Konflikt: der unveränderte der Heimat, der neugereifte des Heimkehrenden. So in der „Ehre", im „Glück im Winkel", am deutlichsten in der „Heimat" (1893), seinem größten, durch unbedenkliche Ausnutzung aller Effektmöglichkeiten begründeten Bühnenerfolg; annähernd auch in „Sodoms Ende", in „Fritzchen", selbst in „Johannes".

Wenn Sudermann etwas mehr Selbstzucht und Selbsterkenntnis geübt hätte, wenn sein Talent nicht zu früh durch den Beifall eines Publikums korrumpiert worden wäre, dessen Unbildung den unechten Naturalismus forderte, den er bot, das sich an seinen sentimentalen Paradefiguren erbaute und seine grobschlächtige Drastik mit der Sympathie der Wahlverwandtschaft begrüßte, das ein Arbeiten mit brutaler Spannung und das verantwortungslose Hinstreben auf deutlich vorbereitete große Szenen für technische Meisterschaft nahm — wenn Sudermann das Glück rechtzeitiger Mißerfolge gehabt, wenn er der Mann gewesen wäre, aus Niederlagen zu lernen, so hätte aus ihm eine Art dramatischer oder epischer Juvenal des deutschen Kaiserreiches werden können. Er verstand sich gut auf scharfe Prägung der Sentenz oder der momentanen Wendung, und seine natürliche Hinneigung zu den dunkeln Seiten des Gesellschaftslebens hätte in seiner grobschneidenden Charakterisierungsmanier unanfechtbare Wirkungen ausüben können. Aber seiner Moralkritik ging sehr bald das Fundament edler Unzufriedenheit verloren, sein Pathos und seine Satire kamen nicht aus drängender Ergriffenheit. Überdies trieb ihn der Ehrgeiz über die natürlichen Grenzen seiner Begabung, zwar gab er es schließlich auf, im historischen oder symbolischen Drama den geistigen Wandlungen der Zeit zu folgen („Morituri" 1896, „Johannes" 1898, „Drei Reiherfedern" 1898, „Der Bettler von Syrakus" 1911), aber die hohe Schule der Leidenschaften zu affektieren, verzichtet er durchaus nicht und gibt sich Blößen, die die alte literarhistorische Erfahrung bestätigen, daß die sorgsamsten Rechner ihre Naivität an dem Punkt, der ihnen verhängnisvoll ist, nicht überwinden können.

Der Geschmack eines Publikums, das die neuen Tendenzen mit innerem

Widerstreben aufnahm, ohne auf den Anschluß an die moderne Bewegung verzichten zu können, kam bei Ludwig Fulda (geb. 1862 in Frankfurt) in einer andern Hinsicht auf seine Rechnung. Seine satirische Haltung gab seinen Sinngedichten den Anschein geistiger Überlegenheit und verfeinerte in den Augen seiner Verehrer die Wirkung seiner matten Lustspiele. Es ist bezeichnend, daß Fulda, dem nie ein rhythmisch beschwingter, ausdrucksvoller Vers gelungen ist, den Ruf der Formgewandtheit gewinnen konnte. Das Epigonentum, das vor jedem großen Stoff versagt, wurde durch seine politische Stellungnahme verhüllt.

Tiefer in der Empfindung der Zeit und der führenden Generation verwurzelt war der Erfolg, den Max Halbe (geb. 1865) mit dem Drama „Jugend" (1893) errang. Aber er hat sich damit ausgegeben. Seine ersten Stücke enthalten noch interessante Typen und Landschaftsbilder seiner westpreußischen Heimat. Aber er bleibt immer in der Zustandsmalerei stecken, so sehr, daß der Schluß fast immer gewaltsam, zufällig, aufgedrungen ist, zumeist ein hysterischer Selbstmord („Mutter Erde", „Die Heimatlosen") oder ein Unglück („Jugend"). In dem „Tausendjährigen Reich", das mit einer so packenden Zeichnung der Hauptfigur einsetzt, muß gar ein melodramatischer Blitzschlag die Katastrophe einleiten. Das gefährliche Hilfsmittel symbolischer Naturerscheinungen und ähnlicher Sinnbilder wandte er anfangs, etwa wie Spielhagen in der „Sturmflut", mit entschiedenem Glück („Eisgang" 1892), später („Lebenswende" 1896, „Der Strom" 1904) mit zu gesuchter Deutlichkeit an. Wo er aus dem Gebiet der realistisch geschilderten Gegenwart entweichen will, versagt seine Kunst („Der Eroberer" 1899), ebenso im leichten Scherzspiel („Der Amerikafahrer" 1894), als Satiriker sinkt er („Insel der Seligen" 1905) zu völliger Entkräftung zusammen. Mit der Dorfgeschichte „Frau Meseck" (1897) hat der Erzähler Halbe einen großen Anlauf gemacht, die dämonisch-mythische Figur der neunzigjährigen Frau, die ihren jüngeren Gatten im Kampf der vitalen Energien besiegt, hat allerdings mehr Gedunsenheit als Fülle. Seine großen Romane fallen in die Niederung der Kriminalgeschichte („Die Tat des Dietrich Stobäus" 1911) oder suchen mit gewaltsamer Anspannung der Phantasie, deren innere Dürre nicht verdeckt werden kann, im Rahmen eines zurechtgestellten und berechenbaren Schemas, eine abgestandene Philosophie der Weiblichkeit mit einem veralteten Künstlerroman zu verschmelzen („Jo" 1917).

Ähnlich, nur in schwächerer Senkung, verläuft die Bahn Georg Hirschfelds (geb. 1873), dessen Schauspiel „Mütter" (1896) beste Schule des früheren Hauptmanns darstellt, dessen Familiengemälde „Agnes Jordan" schon Zeichen raschen Verdorrens aufweist.

Ernst Rosmer (eigentlich Elsa Bernstein, geb. 1866) begann mit dem traditionellen Drama des „dreieckigen Zustandes": der Bote aus der Vergangenheit offenbart die Unhaltbarkeit einer Ehe („Wir Drei" 1893). Wie das damals üblich war, nannte sie die Tragödie „fünf Akte", wie Flaischlen die seinen „fünf Szenen" nannte; das Stück war übrigens ganz wirksam auf Schlußeffekte zugespitzt, wie denn banale Rühr- oder Hohneffekte auch ihre Novellen („Madonna" 1894) vielfach entstellen. Man konnte es kaum hoffen, daß sie zu dem technisch nicht untadelhaften, aber in der Charakterzeichnung klaren und poetischen Drama „Dämmerung" (1893) fortschreiten würde. Es blieb ihr Bestes; aber es gehört auch zu dem Besten, was diese Schule hervorgebracht hat. Schulgerecht war auch ihr Übergang zum Märchendrama („Königskinder" 1895) und zum historischen Trauerspiel.

Die sozialkritischen Grundmotive der naturalistischen Bewegung haben eine stärkere Beteiligung der Frauen am literarischen Schaffen zur Folge gehabt. Hier trafen die emanzipatorischen Bestrebungen, die Unzufriedenheit mit der weiblichen Erziehung und gesellschaftlichen Stellung, das Geltendmachen politischer und wirtschaftlicher Ansprüche, der Nachweis der Unhaltbarkeit bestehender Verhältnisse in einer allgemeinen Anklagestimmung, einer verschärften Opposition gegen alternde Geschlechtsidole und Konventionen mit den Tendenzen der Bildung und der Kunst zusammen.

Emil Marriot (Emilie Mataja, geb. 1855 in Wien) ist zwar der Tendenz nach konservativ; mindestens in religiöser Hinsicht als überzeugte Katholikin. Aber das Problem des typischen Frauenschicksals bewegt sie zu anklagenden, leidenschaftlich bewegten Darstellungen; wie der Mann rücksichtslos mit dem Glück der Frau spiele, ist das Lieblingsthema ihrer Novellen (1887, 1895). Auch im Roman gilt die Liebe ihr als Verhängnis. Hier hat sie einmal einen starken Erfolg erzielt („Der geistliche Tod" 1884), als sie sich auf den Boden des uralten, ewig dankbaren Problems der Klerikerliebe begab, das sie dann noch weiter in ihren Priesternovellen („Mit der Tonsur") behandelt hat. Später („Moderne Menschen" 1893, „Seine Gottheit" 1896) hat sie die vielleicht übertriebenen Erwartungen nicht erfüllt, die man an jenen talentvollen Erstling knüpfte.

Die katholische Tendenz hat auch eine größere Zahl anderer Talente lange in alten Bahnen zurückgehalten: sie vermieden neue Probleme, neue Formulierungen mit einer Ängstlichkeit, die zu der Lebhaftigkeit des eigenen Temperaments oft in fühlbarem Gegensatz stand. Allerdings gilt dies nicht für die gelesenste katholische Romanschriftstellerin Ferdinande Freiin v. Brackel (1835—1905). Sie ist eine ruhige Natur, deren dichterisches Ideal

(„Gedichte“ 1873, vierte Auflage 1895) Geibel blieb; und ihre Romane („Die Tochter des Kunstreiters“, zwölfte Auflage 1898; „Im Streit der Zeit“ 1897) und Novellen („Prinzeß Ada“ 1893) unterscheiden sich von denen der fortschrittlich gesinnten Protestantin Marlitt wohl durch die sorgfältiger gepflegte Sprache, aber nicht durch größere Freiheit der Phantasie oder Feinheit der Seelenkunde. Wenn sie sich in dem bedeutenderen Plan versuchte, katholische und kirchenfeindliche Tendenzen im Kampf zu zeigen („Daniella“ 1878), so entstand kein Zeitroman, der denen Gutzkows oder Spielhagens gleichwertig wäre; nur die Kühnheit der Intrigen und die Freude an der Verwertung merkwürdiger Tageserscheinungen (wie der Kommune) teilt sie mit ihnen. Überlegen aber ist sie den Gegnern in dem tapfern Bemühen, auch die Vertreter der feindlichen Weltanschauung zu verstehen. Schärfer schon tritt bei einer andern Tochter des katholischen westfälischen Adels, Anna Freiin v. Lilien (geb. 1841) der polemische Charakter des Romans hervor („Duell und Ehre“ 1896) oder bei Josephine Grau (geb. 1852) der apologetische: ihr etwas breit geratener Klosterroman („Das Lob des Kreuzes“ 1899) gilt der Verherrlichung des asketischen Lebens. Aber selbständigere Talente scheiterten zunächst an der umfassenderen Erzählungsform oder wagten sich nicht an sie heran. Emmy v. Dincklage (1825—1891) hat Gestalten und Themata von entschiedener Originalität („Die Dorf-Nihilistin“, Novellen), ermüdet aber, sobald sie eine längere Entwickelung abzuspinnen versucht. M. Herbert (Therese Keiter, geb. 1859 in Melsungen) besitzt außer diesen Gaben noch die unschätzbare einer scharf ausgeprägten Subjektivität („Aphorismen“ 1895); aber auch sie bringt es in der Novelle („Von unmodernen Frauen“ 1902) nicht über das interessante Charakterbild und mißglückt im Roman („Die Jagd nach dem Glück“ 1885).

Frühzeitig von konfessionellen Bindungen befreit, hat sich Margarete v. Bülow (1860—1884) dem religiösen Leben nicht entfremdet; aus gefestigter Familientradition heraus suchte sie mit jugendlicher Unermüdlichkeit das moderne Leben zu erfassen. Das thüringische Milieu ihrer Romane legt einen Vergleich mit Luise v. François nahe. Freilich konnte sie mit achtzehn Jahren in ihrer „Chronik derer von Riffelshausen“ noch nicht das Menschenverständnis aufbringen, das die „letzte Reckenburgerin“ auszeichnet; aber ihr „Wolfshunger nach Menschen“, ihre früh geschulte Beobachtungsgabe, ihre eifrige Anteilnahme an geistigen und sozialen Zeitproblemen hätten sich in dieser leidenschaftlichen Verehrerin Turgenieffs sicher noch reich entfaltet, wenn sie nicht beim Versuch, einen ertrinkenden Knaben zu retten, vorzeitig ihren Tod gefunden hätte. Dem Helden ihres Romans „Jonas Briccius“, der sich vom harten Eiferer zum milden Helfer läutert, hat sie viel aus Eigenem

mitgegeben und den errungenen Standpunkt, der das Helfen über das Bessern erhebt, mit tapferer Tat bestätigt.

Ein schärferer Radikalismus dringt mit Ilse Frapan (1852—1908) herein. Auch diese warmherzige, hilfsbereite Frau hat ihr soziales Empfinden, ihr weibliches Mitgefühl nicht bloß mit der Feder bewährt. Sie ist auch nicht bloß Kämpferin und Anklägerin, wie sie durch manchen ihrer Buchtitel vermuten läßt („Die Betrogenen", „Wir Frauen haben kein Vaterland", „Wehrlose"), sondern ein Erzählertalent von herber Kraft, sicher in der Erfassung des Landschaftlichen, empfänglich für den intimen Humor der Kleinwelt, voll Freude an stürmischer Bewegung und Verständnis für großmenschliche Gesinnung. Ilse Frapan ist eine Schülerin Friedrich Theodor Vischers, dem sie liebenswürdige Erinnerungen gewidmet, und eine Freundin Theodor Storms, dem sie in ihrem letzten Roman ein Denkmal gesetzt hat. Der Einfluß dieser Männer hat sich als Gegengewicht zugunsten des Künstlerischen gegen das Agitatorische geltend gemacht, er konnte natürlich nur Kräfte wecken oder verstärken, die in der Dichterin schon vorhanden waren. Ilse Frapans Kunst ist durch eine Verbindung guter Tradition und Empfänglichkeit für das Werdende, des Bodenständigen und weltbürgerlicher Freiheit ausgezeichnet. In ihren besten Novellen („Zwischen Elbe und Alster") hat sie die Wasserluft ihrer Heimatstadt Hamburg festgehalten, aber sie kann auch schwäbische Naturen so echt darstellen, als wäre sie auf der rauhen Alb geboren, sie ist im internationalen Studentenleben Zürichs zu Hause und selbst in dem uns ganz fremden Armenien, dem ihr Gatte entstammt. — Mit Ernst und Liebe ergreift Gabriele Reuter (geb. 1859) Partei für die duldende Frau. In ihrem erfolgreichsten Buch „Aus guter Familie" fesseln nach dem Erlöschen der frauenrechtlerischen Aktualität nur einige Zustandsschilderungen: das Künstlerheim, die Pietistenandacht, das Frauenbad. Sie zeigen eine hübsche Beobachtungsgabe, die sich aber von der Porträtierweise des Schlüsselromans nicht immer frei hält. Nach einer Reihe schematisch angelegter, durch ansprechende Einzelheiten belebter Novellen hat sie sich in der Darstellung von unbefriedigten Frauenschicksalen höhere Aufgaben gestellt („Ellen von der Weiden" 1901) und im „Tränenhaus" (1908) und „Frühlingstaumel" (1913) Stil und Auffassung abgeklärt. — Noch weniger bedacht auf aktuell-polemisches Eingreifen in den Streit um die äußere Stellung der Frau, aber unwillkürlich parteinehmend, kritisch, fordernd, hat Lou Andreas Salomé Typen der modernen Weiblichkeit, mit Vorliebe der erwachenden, geschildert. Henrik Ibsen hat als Ethiker stark auf sie gewirkt, nachdem sie in einem höchst bedeutsamen Moment von Nietzsches Leben dem Dichter des Zarathustra nahe getreten war. Lou Andreas Salomés Buch „Ibsens Frauengestalten"

steht am Anfang der deutschen Ibsenliteratur, wie ihr Nietzschebuch (1894) die literarische Debatte über Nietzsche eröffnet. Sie hat ihre Lebensbetrachtung und ihre Kunstauffassung noch in späteren Aufsätzen bedeutend vertieft, und ihren Romanen und Novellen ist es anzumerken, daß ihre Verfasserin nicht von der Art George Sands ist, die einmal gesagt hat: „Ich bin kein kritischer Geist. Ich habe nur mein Gefühl. Wenn ich eine Ansicht nötig habe, frage ich Gustave Planche oder Sainte-Beuve." Ihre Darstellungsgabe steht nicht auf der Höhe ihres starken Intellekts, aber ihr Wissen von ihrem Geschlecht gibt allen ihren Werken Inhalt; Bekenntnisdrang und gesteigerte psychologische Erkenntnis durchdringen sich zu feinhöriger Aufrichtigkeit. („Ruth" 1895, „Ma" 1901.)

Für die seelische Unruhe einer Weiblichkeit, die selbst gegen ihre Absicht jede Aussprache ihres Wesens agitatorisch und propagandistisch gestalten muß und zu stilistischen Kühnheiten oder zum Wagnis „starker" Aussprüche getrieben wird, ist der Kult der eigenen Nervosität bezeichnend. Maria Janitschek (geb. 1859) war eine der ersten, die ihn als Beweis der Stärke weiblichen Empfindens, der Fülle des Herzens nahmen. Dadurch erwachte in ihr eine Absichtlichkeit, die ihr Talent zerstörte und ihre unzweifelhaft anfangs echte und heftige Leidenschaft verdarb. Interessant ist ihre Lyrik, weil hier schon, allerdings noch ganz befangen in veralteten Ausdrucksformen, sich eine Überbetonung akustischer Empfindungen zeigt, wie sie später die expressionistischen Lyriker neu zu entdecken glaubten. — Der „heilige Haß der Lüge und Halbheit" verbittert sich bei Hans v. Kahlenberg (Helene v. Montbart, geb. 1870) zu dem giftig-witzigen Epigrammroman „Nixchen" (1899), der doch kein so schlimmer Mißbrauch des Talents ist wie ihre späteren Romane, unter denen nur „Eva Sehring" (1902) wegen des Bekenntnisses zum „neuen Kurse" und der gut getroffenen Zeitstimmung stoffliches Interesse erregt.

Helene Böhlau (Madame al Raschid Bey, geb. 1859 in Weimar) ist eine reichere Natur, auch die Quellen, aus denen ihre polemische Haltung entspringt, beweisen das: Weibliches Selbstbewußtsein, Leidenschaft, soziale Teilnahme, persönliches Freiheitsbewußtsein, das Schranken und Konventionen verneint, Enthusiasmus für ein Leben und eine Menschheit von schönerer Bildung, als die Gegenwart aufzuweisen vermag. Sie besitzt aber auch eine Erzählergabe, die sehr hohe Erwartungen weckte, allerdings ebenso durch die verbitterte wie enthusiastische Grundstimmung vielfach empfindlich gestört wurde.

Der altweimarische Kultus der traditionellen „edlen Kunst" mußte für die junge Feuerseele nur ein aufreizendes Ärgernis mehr werden. Sie sehnte sich nach lebenden Schönheiten, und man wies ihr Goethes Totenmaske in Watte eingepackt vor. Sie hat ihrem Haß auf die herzlose Gemütlichkeit, wie

sie sich in solchen Kreisen wohl entwickelt, in der blutigen Satire „Verspielte Leute“ (1898) Ausdruck gegeben, leider aber im Übermaß des Ingrimms die Wirkung durch einen gewaltsamen Romanschluß beeinträchtigt. Früher nahm sie das altweimarische Philistertum harmloser; es freute sie, die alten Zöpfe durch übermütige Jugend ein wenig hänseln zu lassen. So entstanden ihre prächtigen „Ratsmädelgeschichten“ (1888) — diese bald von so düsterer Leidenschaftlichkeit hingerissene Dichterin begründete ihren Ruhm mit einem der sonnigsten Bücher unserer Literatur. In der Fortsetzung dieser Heimatserinnerungen tritt dann aber bald ein ernsterer Ton ein. Der Blick richtet sich von den zwei lustigen, schönen Mädchen aus Weimars goldenen Tagen auf „Adelsmenschen, nicht des Genusses, aber auf die ganz starken, die ganz zuverlässigen“ („Altweimarische Liebes- und Ehegeschichten“ 1897). Dann beginnt auch der Klang persönlicher Lebenserfahrung schärfer zu werden.

Das charakteristische Hauptwerk dieser ersten Periode in Helene Böhlaus Dichtung ist „Der schöne Valentin“ (1886). Das ist für Helene Böhlau die eigentliche Tragik des Lebens, „daß die gewaltigste, lebenerschütterndste Leidenschaft zwecklos, ohne Glück oder Tod gebracht zu haben, wieder verrinnen könne“. Das Leben wird als große Pfuscherin aufgefaßt, die einen wundervollen Entwurf verwischt und das Ungewöhnliche in stumpfbehaglichem Philisterium enden läßt.

Inzwischen aber ward sie selbst durch eigene Erfahrungen von der ästhetischen Trauer dieser ersten Periode zu einer zweiten Periode des moralischen Ankampfes geführt. Das Hauptwerk dieser Phase ward „Der Rangierbahnhof“ (1896). Die Hauptgestalt, die arme Olly, die ins Leben verirrte Idealistin der Kunst mit ihrem glühenden Ruhmbedürfnis, ihrer nervösen Arbeitskraft, ihrem naiven, gegen das Befinden auch der Nächsten gleichgültigen Egoismus ist gewiß nicht ohne Züge von Helene Böhlau selbst; daneben soll auch das Verhältnis der Marie Bashkirtseff zu dem großen realistischen Maler Bastien-Lepage als Vorbild gedient haben. Aber sie ist zu einer Figur von typischer Bedeutung herausgemeißelt. Nicht nur die „strebende Frau“, nein, der suchende Mensch selbst mit seiner Kraft und Hilflosigkeit, seinem Idealismus und seinem bis an die Grenzen der Brutalität gehenden Ich-Kultus ist hier gemalt; und seine typische Umgebung: die nervös-überreizten Pfleger der jugendlichen Anlage, die gutmütig-ironischen, gegen den Künstler indifferenten Freunde des Menschen, endlich — zu spät — die liebevoll erkennenden Lehrer. Nur bei einer Figur versagt die Kunst der Verfasserin völlig. Gastelmeier, der arme glücklich-unglückliche Gatte Ollys, kann nicht stehen und gehen. Die realistisch angelegte Figur hat unter symbolischen Tendenzen gelitten.

Symbolik ist kein hinreichendes Merkmal eines bestimmten Zeitstils oder einer Kunstrichtung. Erst die Auswahl der Träger des Symbols, ihre Verwendung, Herkunft und Absicht können stilgeschichtlich etwas besagen.

Helene Böhlau liebt es, ihre Figuren zu symbolischer Höhe zu steigern. In „Adam und Eva" steht die Heldin „hier als der Begriff des ewig bedrückten Weibes, des geistberaubten, unentwickelten Geschöpfes, dem alles geboten werden darf, das alles hinnimmt. Diese Tendenz wird bei Helene Böhlau gerade deshalb besonders gefährlich, weil sie es liebt, allzu deutlich zu unterstreichen. Die agitatorische, polemische Absicht verdirbt der Künstlerin das Konzept.

Daneben treten, schon mit stärkerer Betonung des Symbolischen, Handlungen von allgemein sinnbildlicher Bedeutung hervor, wie etwa die unvergeßliche Kreuzigungsszene im „Schönen Valentin", die schlimme Wally-Szene in „Adam und Eva". Sie sind im „Rangierbahnhof" fast ganz von der Kraft der vorwärtsdringenden Entwickelung beseitigt. Um so breiter werden uns drittens die symbolischen Dinge, die eigentlichen „Symbole" vorgehalten. Der Rangierbahnhof als Sinnbild des rastlos schiebenden, prustenden, Staub, Schmutz, Lärm verbreitenden Lebens wird viermal, das Sinnbild des „Karpfensprungs" fünfmal vorgeführt; kleinere Symbole wie die Fledermaus, die Gleichnisrede Köpperts von „Lallenstedt" begegnen ebenfalls wiederholt. Das ist viel zu viel, zu aufdringlich, zu absichtlich. Das setzt die selbstherrliche Bedeutung der einfachen Realität mit doktrinärer Heftigkeit zu der nur dienenden Bedeutung des vergänglichen Gleichnisses herab. Hier kündigt sich schon der Fetischdienst mit dem Symbol an, den später Isolde (in „Adam und Eva") mit dem Totenschädel treibt.

„Adam und Eva" oder, mit seinem schreienden Buchtitel „Halbtier" (1899) ist ein krankhaft überhitztes Produkt von Sinnlichkeit und Doktrinarismus, das nicht bloß in der raffiniert-symbolischen Szene, wo Isolde sich dem Bildhauer nackt zeigt, an zwei böse Vorgänger erinnert: an Schlegels „Lucinde" und Gutzkows „Wally". Die schreckliche Absichtlichkeit vor allem, die unkünstlerische Überdeutlichkeit läßt hier wie schon in den „Schlimmen Flitterwochen" (1898) die Poesie kaum aufkommen, die der Dichterin der „Ratsmädelgeschichten" und auch noch des „Rangierbahnhofes" zur Verfügung stand. Nichts mehr von dem wenn auch grimmigen Humor, der in den „Verspielten Leuten" mit den idiotisch-gemütlichen Symptomen patriarchalischer Gehirnerweichung spielte; nur Wut, prosaische, verzerrende Wut.

„Das Sommerbuch" und „Die Kristallkugel" (1902) kehren auf den alten Schauplatz: das Weimar Goethes, zurück, wie man nach schicksalsreicher Wan-

derung heimkehrt, bereichert um manche Erfahrung, sicherer in der Bewegung, doch ohne völlige Entschädigung für die verlorene Frische.

Diese bringt „Das Haus zur Flamm“ (1908). Vor allem in dem Verhältnis tiefen Verstehens zwischen Mutter und Sohn wird die Atmosphäre dieses von reiner Liebe zur schönen Wahrheit durchflammten Hauses anschaulich. Nun ist auch wieder ihr Humor frei; wie Frenssen in seinem Weizendieb, weiß sie in dem liebenswürdigsten aller Gewohnheitsverbrecher die Schuld sympathisch zu machen, ohne doch aus ihr eine Anklage wider Staat und Gesellschaft zu schmieden. Und fast wie eine leicht ironische Überwindung früherer Stufen ihrer eigenen Entwickelung klingt die Erzählung von den Schicksalen des allzu ästhetischen Selbstmörderpärchens. Dagegen leidet der allzu autobiographische Roman „Isebies“ (1911) wieder darunter, daß zwischen den Erlebnissen der Dichterin und denen ihrer Gestalten die Distanz zu gering ist. Die Jugendgeschichte wird durch die stilisierende Kraft der Erinnerung künstlerisch umgeformt; aber dann gehen Erfindung und Apologie des eigenen Lebens so stillos durcheinander, daß eine reine Freude an den Landschaftsbildern nicht aufkommen kann.

Am Landschaftlichen, am Geist lokaler Überlieferung hat Helene Böhlau ihr Talent wiederholt auffrischen können. Hieraus entstand ihr eine — nicht jederzeit wirksame — Sicherung gegen seelischen Überschwung, gegen Erregtheit und Verbitterung. Die menschlichen, die weiblichen Gefühle und Schicksale bleiben bei ihr das Entscheidende, aber der klassische Boden der Goethestadt in den Weimarischen Geschichten, das Münchener Klima im „Rangierbahnhof“ sind werthaltige Bestandteile, nicht nur als Ergebnis theoretischer Anschauungen von der Bedeutung des Milieus, sondern weil Stadtbild und Landschaft, Ortstradition und Gemeingefühl der Bevölkerung als Stütze wie als Anreiz zum Gegensatz Tatsachen des persönlichen Lebens geworden sind und an ihrer Beobachtung und Darstellung die dichterische Auffassung erstarkt.

Aus einer gewissen Dautierschen Bauernelegants hat sich Hermine Villinger (1849—1917) zu urwüchsiger Natur entwickelt. Sie versteht schwäbische Charaktere und Sitten anmutig, schlicht, mit sicherem weiblichen Instinkt in der Psychologie darzustellen („Aus dem Kleinleben“ 1885, „Aus meiner Heimat“ 1887, „Schwarzwaldgeschichten“ 1892); ist allmählich immer tiefer in den Kern dieses Volkstums eingedrungen („Unter Bauern“ 1894) und hat in dem humorvollen Familienbild „Rebächle“ (1909) gezeigt, daß ihr Anschauungskreis auch sehr verschiedene Bildungsstufen, Naturanlagen, Generationen, Künstlertum und bürgerliche, starke und schwache Menschen umfaßt. — Charlotte Niese (geb. 1854) hat mit behaglicher Breite ansprechende Zustands- und Charakterbilder aus dem alten Schleswig-Holstein gezeichnet („Aus dänischer Zeit“ 1892—1894); die Schilderung des alten Kachelofens mit Bil-

dern aus dem Alten Testament (in „Mamsell van Ehren“), die gehaltenen humoristischen Stücke (wie „Diebesrache“) reichen an die größten niederdeutschen Erzähler und Humoristen heran. Als sie dann von der ihr natürlichen Form der Einzelerzählung zum Roman aufzusteigen suchte („Licht und Schatten“ 1895), löste sich doch auch dieser in eine Reihe, zum Teil allerdings ausgezeichneter, Zustandsbilder auf; die Schilderung der Cholerazeit ist in ihrem schlichten Realismus zu dem phantastischen Gemälde Ricarda Huchs ein recht interessantes Gegenstück. Aber die Entwickelung im ganzen geriet zu schematisch, und die Tendenz in der kohlschwarzen Zeichnung des sozialdemokratischen Arbeiters zu aufdringlich. Wie der Roman „Menschenfrühling“ (1907) zeigt, verstand sie auch hierin zu lernen, und in „Vergangenheit“, mit der anziehenden Verwertung von Erinnerungen an französische Emigrantenfamilien, konnte sie die Stärke ihrer ersten Schöpfungen wieder erlangen. — Sophie Hoechstetter (geb. 1873) entfaltet ihre Qualitäten nicht so sehr im erregten Kampf gegen die „Gesellschaftslüge“, den sie vor ihrem Romantryptichon „Sehnsucht, Schönheit, Dämmerung“ (1898) bis zur „Letzten Flamme“ (1918) mit unverminderter Energie führt, als in der Darstellung des reizvollen Rokoko ihrer fränkischen Heimat. Sie schöpft aus der Gegenwart und der geschichtlichen Überlieferung und gibt ein von keiner Konvention abgeblaßtes Bild, das dem stärksten Pathos Spielraum läßt.

Das starke Talent Clara Viebigs (geb. 1860 in Trier) wurzelt ganz im heimatlichen Boden, und die ungewöhnliche Kraft in Sprache und Anschauungen, mit der ihr erstes Buch, die ausgezeichnete Novellensammlung „Kinder der Eifel“ (1892), das Lokalkolorit dieser kulturfernen Bezirke traf, hat sie auf dem Boden der Großstadt nicht gleich wieder erreicht. Als sie sich dem tendenziösen Problemroman widmete („Rheinlandstöchter“ 1897, „Dilettanten des Lebens“ 1899, „Es lebe die Kunst“ 1899), erlag sie vorübergehend den Gefahren dieser Gattung. Aber das „Weiberdorf“ (1900), eine erotisch-satirische Heimatsschilderung von nicht geringer Kühnheit, ist das Zeichen einer Erholung, wie sie nur die Berührung mit der mütterlichen Erde bringen kann. Die „Wacht am Rhein“ (1902), wieder ein Meisterstück der Milieuschilderung und des Lokalkolorits, faßte dann mutig die Aufgabe an, eine ganze Stadt — Düsseldorf — in ihrer historischen Entwickelung zu schildern und die festen Züge der Physiognomie unter allen Wechseln von altmodischem Leben, Revolution, preußischer Erziehung festzuhalten. Das Buch erlebte den nicht geringen Triumph, in französischer Übersetzung zur zehnten Auflage zu gelangen, gewiß nicht unverdient. In dem „Täglichen Brot“ (1902) wagte sie die Technik ihrer Heimatsschilderung auf die Großstadt zu übertragen. Ein realistisches Gemälde der „bodenständigen“ Elemente Berlins,

wie es einst A. v. Sternberg („Diana") versucht, wie es die Bleibtreu, Tovote, Hollaender wegen ihres Haftens in der literarischen Bohême nicht geben konnten, gelang. — Schon hier hatte sie das Symbol als Werkzeug der künstlerischen Vereinfachung und Stilisierung verwandt; in größerem Maßstab geschah es in dem „Schlafenden Heer" (1904); einem nationalen Roman von der Ostmark, der doch die epische Objektivität ihrer frühesten und reifsten Werke nicht verleugnet. Das Buch gehört zu der nicht eben großen Zahl deutscher Romane, die in die geschichtliche Welt hineingreifen, ohne in trockener Historienbildnerei zu erstarren, in denen nicht nur Treue der Beobachtung, sondern ein kräftiges und unbefangenes patriotisches Gefühl ohne tönende Phrasen zu spüren ist. Das Gleiche gilt vom „Eisen im Feuer", mit der Darstellung der Märzrevolution von 1848 in Berlin, der Stadt, in der Clara Viebig nach einer vorübergehenden Rückkehr ins Eifelgebiet („Kreuz im Venus", 1908) auch literarisch immer fester angesiedelt hat; zuerst mit dem Vorortroman „Die vor den Toren", dann mit einer vielseitigen, aus tiefer Erfahrung stammenden Betrachtung jenes Problems der Naturentfremdung des Großstädters („Eine Hand voll Erde"), das so viele zeitgenössische Schriftsteller beschäftigt. Clara Viebigs Realismus hat die Menschen niemals als isolierte Privatexistenzen gesehen, sich auch keineswegs immer auf die soziale oder geschichtspsychologische Seite des Daseins beschränkt. Im „Schlafenden Heer" offenbart sie einen scharfen Blick für politische Gegenwartsprobleme, in der „Wacht am Rhein" und dem Revolutionsroman hat sie ihre Auffassung vom Einigungsprozeß der deutschen Nation niedergelegt. Ihr Kriegsbuch „Töchter der Hekuba" (1917) ist durchaus nicht ihre künstlerisch wertvollste Schöpfung, aber es zeigt die Dichterin reif für die Aufgabe, ein Bild der deutschen Frauen unter dem ungeheuren Horizont des Weltkrieges, in der persönlichen und allgemeinen Bedrängnis, in der seelischen Vereinsamung und der Gemeinschaft des Leides zu entrollen. Clara Viebigs Entwickelung ist nicht vor Rückschlägen gesichert, aber ihre Kraft, die sich oft zu schlagender Wucht steigert, ist stets groß, ihre Menschlichkeit reich und dem Elementaren nahe genug, um mit Einzelheiten soviel auszurichten, wie manches andere achtbare Talent mit seinem ganzen Schaffen.

Grundverschieden von all den genannten Dichterinnen ist die Haltung von Isolde Kurz (geb. 1853 in Stuttgart). Gewiß hat auch sie sich am neuen Realismus geschult und bereichert, aber ihr ward ein Erbe des Blutes und des Geistes zuteil, das ihr eine Sonderstellung anweist und sie zugleich die Verbindung alter und neuer Stiltendenzen aufnehmen läßt. Ihr Vater war der Dichter des „Sonnenwirts"; sie hat ihm und den andern ihres Geschlechts ein schönes Gedächtniswerk errichtet. Das Verhältnis zur schwäbischen Hei-

mat ist für sie nicht mit Erinnerungen an Stadt und Land, Bürger und Bauern, Hausrat und Sitten erschöpft, hier spielt das geistige Schaffen als atmosphärisches Element des Elternhauses eine entscheidende Rolle. Aber dazu trat das Leben in Italien, in Florenz, in einer Umgebung edelster Deutscher, deren künstlerisches Schaffen und Denken die Kräfte des toskanischen Bodens in sich aufgenommen hatte. Einer schwächeren Persönlichkeit hätten so viele günstige Bedingungen eher schaden können, Isolde Kurz hat so viel geistige Selbständigkeit, daß sie ihr Eigentum bewahren konnte. Ihr Formgefühl ist durch italienische Eindrücke tief beeinflußt worden, aber immer wieder ist ihre nordische Natur durchgebrochen, ohne sie jedoch in irgendeinem Sinn in die Enge zu treiben.

Der Dichterin erwuchs unschätzbares Gut aus ihrer Abstammung. Hatte ja doch die schwäbische Dichterschule, zumal in ihren jüngeren Sprößlingen, sich schon einmal dem Ziel genähert, das sich schon manchem Vertreter des Naturalismus auftat und bald in zahllosen Fassungen als Vereinigung von Realismus und Romantik angestrebt werden sollte. Hierher weisen auch die „Phantasien und Märchen" (1890) der Dichterin. Jene geheimnisvolle Gabe mythologischer Anschauung, die bei Mörike die Fee Briscarlatana mit ihren Äpfeln hervorbrachte, schuf auch das „Sternenmärchen", in dem ein Abenteurer von Komet der jungen blühenden Erde — einem Geschöpf voll Feuer und Jugend mit tiefen meeresgrünen Augen und weicher Haut, aus der das feine Geäder hervorschimmert — und sogar den kleinen Backfischen Ceres und Vesta den Hof macht. Aber hinter dieser bei Mörike und selbst bei Kerner so gesund-humoristischen Mythologie verbirgt sich eine ganz anders geartete, eine durchaus moderne nervöse Empfindung. Diese Romantik sucht die Gespenster des hellen Tages auf. Isolde Kurz versetzt sich in die Erregtheit eines Mannes, der ein betäubendes Opiat raucht, sie dichtet sich in die kranke Seele eines Wahnsinnigen, der sein Ich verloren hat, den schwäbischen Traumseelen ein vertrautes Thema; schon Uhlands Freund Conz behandelt es in einer Erzählung „Der Zweifler an seiner Persönlichkeit", die der Dichterin wahrscheinlich ebenso unbekannt geblieben ist wie Thomas de Quinceys Bekenntnisse eines Opium-Essers.

Doch treibt Isolde Kurz kein schweifendes Spiel mit ihrer so fein reagierenten Beobachtungsgabe. Wenn ihr visionärer Schwung, des Lichts begierig, bis an die Grenze der Auflösung von Inhalt und Form gelangt, so behält ihre starke plastische Begabung doch immer noch die Macht und das Gleichgewicht. Das volle Ausmaß dieser beiden Tendenzen erreichen noch nicht die „Florentiner Novellen" (1890), die den Sinn für die frühlingsartige Schönheit toskanischer Renaissance geweckt haben, aber auch das Orgiastische, Gefährdete und

Gefährliche dieses Lebens mit Überlegenheit zur Darstellung bringen, sondern in den „Italienischen Erzählungen", in deren prallem Sonnenlicht das „Mittagsgespenst" eine unheimliche Realität gewinnt. Sie ist gewiß nicht die erste Deutsche, die von tiefer Liebe zum italienischen Volksschlag ergriffen wurde, aber wenige haben so aus voller Kenntnis geschöpft und auch die Charakterzüge erfaßt, die nicht an der Oberfläche liegen oder sich der überlieferten Gemeinvorstellung nicht einfügen.

In ihren lyrischen Gedichten hat Isolde Kurz den Einfluß C. F. Meyers, der sich auch in den „Florentiner Novellen" bemerkbar macht, nicht so schnell abgestreift. Manches steht auch „Im Zeichen des Steinbocks", wie die Aphorismensammlung heißt. Aber sie erspürt „der Dinge heimliches Atemholen" in tiefsinniger Weltbetrachtung, erhebt sich mit großer Kühnheit zu dem Disput über die mißlungene Schöpfung im „Weltgericht" und zu den ergreifenden Totenklagen des schönen Zyklus „Asphodill". „Sunt lacrimae rerum" sagt Vergil, und der skeptische Kritiker Lemaître fand in diesem Ausspruch die Hälfte seiner Berühmtheit begründet. Isolde Kurz weiß nicht nur von dieser Erfahrung, sie spricht aus dieser Erfahrung.

Auch die Schriftstellerinnen, deren Realismus nicht sofort erlahmt, wenn sie unternehmen, nach bekenntnisfreudiger Mitteilung weiblichen Gefühlslebens ihre Beobachtungsgabe vom bewegten Innern auf Menschen und Landschaft, gesellschaftliche Zustände und dingliche Einzelheiten zu wenden, sind in kein nahes Verhältnis zu den beiden Haupttendenzen naturalistischer Darstellungsweise getreten: zu der methodischen Ungerührtheit des Erzählers und der Anwendung der Milieulehre. Sie waren an ihrer und ihrer Heldinnen Sache zu stark interessiert, um eine leidenschaftslose Haltung anzustreben. Welche erzählerischen Werte aus der romanischen Kühle und Sachlichkeit zu gewinnen sind, wurde in Deutschland überhaupt erst später erkannt und dann allerdings mit starker Übertreibung betont. Grundlage deutscher Epik bleibt immer die „große Sympathie", die Taine, in seinem literarischen Urteil oft unbekümmert um seine theoretischen Anschauungen, an der Produktion des französischen Mittelalters vermißt hat.

Das Wort „Milieu" ist stark mißbraucht und abgenutzt worden, entbehrlich ist es auch nach der Überwindung der Lehre Taines, die den Menschen als Produkt seiner Umgebung auffaßt, nicht. Es bezeichnet nicht bloß die dinglich greifbare Umwelt, auch die Atmosphäre des Ortes, die in der Luft liegenden Vorstellungen, die festen Gedankenbahnen der nächsten Gesellschaftsschicht, ihren ideellen Gemeinbesitz, ihre Gewohnheiten und Voraussetzungen.

Georg v. Ompteda (geb. 1863) aus Hannover, ein eifriger Schüler Maupassants („Unter uns Junggesellen" 1894), den er auch übersetzte, zeigte

schon im humoristischen Roman („Die sieben Gernopp" 1895) eine ungewöhnliche Schärfe des beobachtenden Blicks und des individualisierenden Ausdrucks; die Toastrede des alten Gernopp ist in ihrer gerührten Taktlosigkeit ein Meisterstück. Unter dem Einfluß Zolas näherte er sich, nach realistischer Schulung am Porträt („Unser Regiment" 1895), dem sozialen Roman, in dem das Zuständliche überwiegt („Sylvester von Geyer" 1897). Ein warmer Hauch des Mitgefühls durchdringt diese Schilderung des armen Armeeadels; aber sie ist nicht zu künstlerischer Reife gediehen. In der Form einer erfundenen Biographie wird das Leben eines sächsischen Offiziers von der Wiege bis zum Grabe erzählt, nur allzu „sachlich". Wenn der Autor es nicht verschmäht, in der geschmacklosen Weise der Goncourt typographische Porträts von Schulanschlägen, Visitenkarten, Offizierslisten, Stadtplänen einzulegen, so werden wir durch diesen Mißbrauch des „Dokuments" nur um so mehr an Beckers „Charikles" und ähnliche Schulromane erinnert, die eine Anzahl typischer Erlebnisse zur Veranschaulichung altrömischen oder altgriechischen Lebens schematisch aneinanderreihen. Blaß bleiben die Figuren, ganz nur in einer Stellung gehalten. Doch diese Schulung an der Romanform war dennoch dem Novellisten zugute gekommen — nun gelang ihm „Der Ceremonienmeister" (1898), ein schönes Buch, in dem das letzte Aufflackern von Liebe und Jugend in einem alternden Lebenskünstler zart und ergreifend geschildert wird. (Ein späteres Gegenstück, „Prinzeß Sabine", 1911, ist ihm mißglückt.) „Eysen" (1900) nähert sich in der Breite der Erzählung wie in der Lebhaftigkeit des sozialen Mitempfindens dem „Sylvester von Geyer", es hat die Kraft individueller Charakterzeichnung nicht ganz wieder erreicht, die den „Ceremonienmeister" auszeichnet. „Cäcilie v. Sarryn" (1901), eine weiche Charakterstudie mit satirischen Beigaben bedeutete leider Omptedas Abschied vom ernsten Roman; er ging endgültig zu den groben Sensationen von „Monte Carlo" (1900) über. — Wilhelm v. Polenz (1861—1903, aus Ober-Cunewalde in Sachsen), verbindet ebenfalls den Einfluß der französischen Novelle („Reinheit" 1896) mit dem des sozialen Romans, doch ist er noch erheblich stärker als Ompteda von Zola abhängig und rückt dadurch in die Nähe Kretzers; indessen ist sein Naturalismus reifer, reiner und großzügiger als Kretzers Art. Polenz hat eine solidere psychologische Schulung. Seine ersten Romane („Der Pfarrer von Breitendorf" 1893, „Der Büttnerbauer" 1895) litten noch an jener pedantischen Regelmäßigkeit der Anlage, die die Tendenzromane zu kennzeichnen pflegt. Wie in „Aus guter Familie" oder im „Meister Timpe" sinkt im „Büttnerbauer" der Held mit starrer Folgerichtigkeit von Stufe zu Stufe. Aber freilich in der Charakterzeichnung ist Polenz schon hier den beiden andern Autoren überlegen, und vor allem bewährt er hier schon

die Begabung, den eigentümlichen Duft, die individuelle Atmosphäre der Bauernstube, der städtischen Handlung, des Hofes und der Meierei wiederzugeben. Die Szene, in der die verzweifelte Mutter mit dem Trunkenbold von Gatten um das letzte Eigentum der Kinder ringt, ist von einer Kraft und Größe, wie nur die gewaltigsten Ausbrüche der „bête humaine" bei Zola; und hier ist sie am Ort, sie gehört zu dem energisch-phrasenlosen Stil. Im „Grabenhäger" (1897) wird Polenz stark didaktisch, wie er in „Wurzellocker" polemisch wird, und besonders in den Reden des Pfarrers tritt Polenz' eigener, etwa als „christlich-sozial" zu bezeichnender Standpunkt zu absichtlich hervor; aber in diesem aufrichtigen Glauben an die Ideale des niedern Volkes, an sein „tiefes heißes Verlangen nach geistiger Unabhängigkeit, nach besserem Erkennen und Verstehen, nach einer veredelten Lebensführung", in diesem Vertrauen auf die Zukunft des Edelmanns, der wieder als erster in der Gemeinde durch Tüchtigkeit führend werde, liegt eine Kraft, vor der Gegensätze der politischen Anschauungen wie Unterscheidungen sittlicher, dichterischer, politischer Instanzen sich nicht behaupten können. Das gibt diesen realistischen Romanen eine ganz eigene Bedeutung. Polenz hat einmal Heinrich v. Kleist (1891) zum Helden eines Dramas gemacht; auch in ihm lebt etwas von jenem patriotischen Realismus, der die Dinge nicht (wie es Wildenbruch tut) in idealistischer Umnebelung sieht, sondern mit dem sehnsüchtigen Scharfblick liebender Unzufriedenheit. Und diese Stimmung ist stark genug, um die oft beinahe unerträgliche Umständlichkeit des biographischen Romans „Thekla Lüdekind" (1900) zuletzt fast mit künstlerischer Feinheit aufzulösen. Sein letztes Wort hatte er doch vielleicht schon gesagt, als mit dem unvollendeten Roman „Glückliche Menschen" (1905) seine sympathische, herblyrische Gestalt („Erntezeit", eine karge Gedichtlese aus dem Nachlaß, 1905) ins frühe Grab sank. Denn er gehört zu denen, die durch das was sie sind mehr noch wirken als durch das was sie tun. Der tiefe Ernst, mit dem er einzudringen suchte in die Seele des Volkes, um mit dem Volk sein Schicksal zu erleben, um heraus zu schaffen aus diesem Erleben — das mehr als die nie ganz bemeisterte Kunst des Ausdrucks macht dieses edlen Landedelmanns Größe aus.

Verführerische Gelegenheit zu Milieustudien bot besonders der „Berliner Roman". Männer der älteren Schule wie Paul Lindau („Der Zug nach dem Westen" 1886, „Arme Mädchen" 1887, „Spitzen" 1888) und Fritz Mauthner („Berlin W.", in drei Romanen 1889—1890), rangen mit Jüngstdeutschen wie Bleibtreu, Hollaender, Tovote um die Palme. Meist blieb doch der Realismus ein rein stofflicher; nur bei Fontane ward eine neue Stufe der Lebenswahrheit erreicht. Sudermann war schon über Kretzers Nennung der Straßen darin hinausgegangen, daß er einen Rock „bei Faßkessel und

Müntmann, Unter den Linden" gemacht sein ließ: dies unschuldige (aus Paris importierte) Vergnügen der Nennung wirklicher Firmen grenzte schon ein bißchen an die Halbkunst des Panoramas, in der Wirklichkeit und Illusion grob aneinandergesetzt werden. Nun übertrieb man diese Manier, porträtierte mit ängstlicher Kunst eine bestimmte Kneipe und ihre Schenkmamsells, und kam doch über romanhafte Abenteuererfindung nicht hinaus; die genial zerrissenen Helden, dämonischen Weiber und über Kunst und Politik diskutierenden Literatengesellschaften deuten wieder ein ritornar al segno des jungdeutschen Zeitromans an. Der harmlose Unterhaltungsroman, der sich einfach als Fortsetzung der alten Tradition gab, gewann dagegen unzweifelhaft durch ein sorgfältigeres Studium von Lokalkolorit und Großstadt-Psychologie. Die Realisten zogen oft den alten Gliederpuppen nur statt der samtenen Künstlerjacke oder des Fracks schmutzige Lumpen an; aber in den steifen Bewegungen des „mannequin" änderte sich dadurch nichts. Am meisten entwickelte sich noch die Sprache; der flüssige Dialog Wolzogens oder Omptedas hatte mit den harten Perioden Kretzers nicht viel mehr gemein als eine moderne Jagdflinte mit einem alten Steinschloßgewehr. Aber etwa Polenz blieb doch immer ein wenig im Bann des alten Romandeutsch. Für den Roman reichte im ganzen die Kraft der neuen Schule noch nicht aus. In ihrer kurzatmigen Hast, in ihrer nervösen Detailbeobachtung erschöpfen die Verfasser sich leicht, und der Roman wird dann nur eine auf Stangen gesteckte lange Novelle. Felix Hollaenders (geb. 1867) Hauptwerk „Der Weg des Thomas Truck" und Johannes Schlafs „Der Kleine" zeigen ein völliges Zurücktreten des Erzählers hinter dem Aufspeichern von Aktualitäten der Weltanschauung und der Zigarettenmarken.

Hatte Turgenieff Unrecht, als er, im übrigen ein Bewunderer deutscher Kunst und Art, unsern Schriftstellern insgesamt die eigentliche Erzählergabe absprach? Er vermißte an ihnen jene fortlebende Tradition, wie er sie bei den Franzosen und Italienern, den Enkeln Boccaccios und der Trouvères, wahrzunehmen glaubte, während er andererseits, im Banne gewisser seiner Zeit modisch gewordener Gedankenspielereien stehend, die Russen für nächste Verwandte des Volkes hielt, das länger als ein Jahrtausend hindurch die abendländische Welt mit Erzählungsstoffen versorgt hat. In der Tat sind, wie alle unbefangen beobachtenden Reisenden von Madame de Staël bis zu Victor Hehn bestätigen, die Virtuosität des Erzählens, die Freude des Zuhörens und das Verständnis für den klaren, wohlgegliederten Bericht bei uns längst nicht so volkstümlich wie in den romanischen Ländern oder im Orient, und daß die alltägliche Vernachlässigung der mündlichen Erzählweise sich in der künstlerischen Produktion entsprechend ausprägt, ist heimischen

Beurteilern nicht entgangen. So hat besonders Gustav Freytag diese „Einseitigkeit unserer Anlage“ oft betont und die Forderung, „den Zusammenhang einer Geschichte gut zu erfinden und gut zu berichten“, als ständigen Maßstab seiner bedächtigen Kritik gebraucht.

Daher ist es in Deutschland nicht zu einer spontanen Ausbildung jener epischen Kunstform gekommen, die, aus der freien mündlichen Erzählung erwachsen, sich in der Darstellung des interessanten Ereignisses, in der Herausarbeitung der starken Silhouette des Vorfalls erschöpft. An italienischen, französischen und spanischen Novellen haben Goethe und die Romantiker, mit denen die Geschichte der deutschen Prosanovelle einsetzt, sich geschult, ebenso später Paul Heyse, der den Sinn für diese Form aufs Neue weckte und auch anders gerichtete Erzähler stark beeinflußte. Der Naturalismus hat zunächst auflösend und verwildernd gewirkt, bald aber sah er sich genötigt, zur Rechtfertigung seiner Stoffwahl das „Wie“ gegen das „Was“ zu stellen und darstellerische Qualitäten für sich in Anspruch zu nehmen. Sie werden allerdings meist im Beobachten und Schildern, im Herbeischaffen des epischen Beweismaterials, nicht in der Gliederung und Plastik gesehen. Dieser Tendenz kam ein literarisches Vorbild zu Hilfe mit den Novellen Guy de Maupassants, die eifrig übersetzt und gelesen wurden, weil ihr Verfasser nach Zola und Daudet für einen Meister des Naturalismus gehalten wurde. Daudet hat vielleicht auch in Deutschland den landschaftlich-provinziellen Zug verstärkt, in Maupassant lebt die alte romanische Tradition kunstmäßigen Erzählens noch einmal auf. Scharfe Beobachtungsgabe — er war leidenschaftlicher Jäger —, Phantasie, eine großartige Menschenverachtung, dazu eine aus seiner Persönlichkeit hervorquellende eigenartige Auffassung von der Psychologie der Dinge bereicherten sie, ohne sie zu stören. Der deutsche Schriftsteller, in dem diese Tendenz zur gepflegten Erzählweise und dieses literarische Muster Frucht trugen, kam vom Kneiptisch her und hat ihn eigentlich nie verlassen — die einzige Stätte, wo in Deutschland eine frei wachsende mündliche Erzählweise, die Anekdote, gediehen war.

Otto Erich Hartleben (1864—1905) ist als Novellist nicht über das Anekdotische hinausgekommen, aber wie so mancher andere geschichtliche oder mythische Anekdotenerzähler ist er mit seinen Schöpfungen eng verwachsen, er ist zum Helden künftiger Literaturromane aus dieser Epoche geschaffen. Sein persönlicher Einsatz reicht aber weiter als bis zur Repräsentation des unbürgerlichen Ironikers, der akademische und literarische Philisterfeindschaft vereinigt. Er hat den Erzählstil gemeistert, den lyrischen Vers vom Papier losgelöst und dem dramatischen Dialog Frische, Leichtigkeit und Blutwärme zugeführt.

Hartleben hat seine dramatische Laufbahn mit einer Parodie des von ihm hoch verehrten Ibsen begonnen. Parodie als Notwehr gegen übermächtige Einflüsse — das ist das Hauptrezept seiner Kunst geblieben. Daß er seiner ersten Gedichtsammlung „Meine Verse“ (1895) denselben gesucht-einfachen Titel gab wie Maupassant, an dessen novellistischer Kunst er seinen kurzen, schlagenden Vortrag und seine stimmunggebende Sprachsicherheit geschult hat, war vielleicht etwas eitel; aber er ist dem Vorbild wirklich innerlich verwandt. Wie Maupassant hat er sich durch eine anfänglich gekünstelte, allmählich ihm anwachsende Verachtung des Menschen und besonders des „Bourgeois“ gegen eine zu leicht gereizte Sentimentalität wappnen müssen. Wie Maupassant beschränkte er seine Liebe zu der realen Welt nicht auf das Platonische und erfuhr die Reaktion einer gewissen Weltverdrossenheit, die auch wohl als Weltschmerz auftritt. Wie Maupassant kennt er die Frau wesentlich nur von der animalischen Seite, behandelt sie dementsprechend gern ironisch und kann sie nicht entbehren. Nur blieb seine Verachtung der Bürgerlichkeit länger im Philisterhaß und der ausdauernden Bierehrlichkeit des älteren deutschen Studenten stecken, als ihm schließlich selbst lieb war, auch sein literarisches Verhältnis zu den Frauen geht auf das Kommersbuch zurück. Daher hat sein Talent, in gemütlich leise antastender Ironie Geschichten vorzutragen, die zwischen verhaltener Sentimentalität und offenem Zynismus schwanken, stets einen feuchtfröhlichen Unterton beibehalten. Später hat dieser Humorist etwas auffällig seinen geheimen Ernst, seine innere Trauer und seine Vorliebe für einem Mystiker von der Art der Angelus Silesius betont, jedenfalls hat er als Lyriker wie als Erzähler auch im lockersten Augenblick einen strengen Künstlerwillen bewährt. So hat er ein kleines Studienköpfchen aus der „Vie de Bohême“ meisterhaft skizziert („Die Geschichte vom abgerissenen Knopf“ 1892); so eine alte, schon von Wilibald Alexis in „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“ benutzte Anekdote erneut, wie die mittelalterlichen Schwankerzähler alte Scherzerzählungen aufzufrischen pflegten („Vom gastfreien Pastor“ 1895). Um die Virtuosität dieser in jeder Zeile kunstvoll berechneten Erzählertechnik ganz auszukosten, erfand er sich noch das Kunstmittel, durch knappe Seitenüberschriften jedesmal das Ironische noch ironisch zu glossieren: „Mit mir ist Adolf böse“, „Sie heißt Else“, „Wie meinen Sie das?“ — Leider wußte Hartleben so wenig wie die meisten Virtuosen Maß zu halten. Die Sammlungen „Der römische Maler“ (1898) und „Liebe kleine Mama“ (1904) wirken wie schwache Nachahmungen der beiden Musterschwänke; und daß er die Seitenüberschriften auch in seine Dramen übertrug, bewies, daß er, wie so viele Künstler der äußeren Form, für die innere Form wenig Sinn hatte. Ein wenig Parodie klingt immer mit, am hellsten in den tragikomischen Schlüssen der

beiden ersten Werke „Hanna Jagert" („sie hat eben Humor!") und „Die sittliche Forderung"; am wenigsten in dem erfolgreichsten, aber Sudermannscher Effekthascherei am nächsten stehenden „Rosenmontag" (1901). Die Gestalten und ihre Redeweise sind immer von überzeugender Echtheit; die Handlung dagegen leidet zuweilen (wie in den beiden ernsten Stücken „Der Fremde" und „Abschied vom Regiment") unter der Willkür des Ironikers. Auch das Spiel mit dem Symbol (wenn in dem „Abschied" die Rosen über die Leiche des Betrogenen fallen) und einige Anklänge an Ibsen stören zuweilen in den letzten Dramen. In der Kunst, bei objektiver Technik eine ganz persönliche Atmosphäre hervorzubringen, vergleicht er sich aber unter allen deutschen Autoren Maupassant am ersten. Jene lyrische Erweichung des realistischen Dramas, die zu Halbe und Schnitzler führte, hat er eingeleitet und damit vielleicht selbst auf Hauptmann gewirkt.

Was Hartleben war und lebte, das schrieb Otto Julius Bierbaum (aus Grünberg in Schlesien, 1865—1910). Sein tragikomischer Roman „Stilpe" (1897) hat seine Substanz aus der Atmosphäre der zeitgenössischen Literatur gewonnen, deren Jugend den Namen Schillers nur in bedauerndem Ton aussprach und ihre Vorliebe für Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in ein literarisches Zigeunertum von großer Betriebsamkeit umsetzte; er wächst mit seinen Porträts von Harden, Przybiszewski und andern Trägern des literarischen Lebens, mit seinen Anspielungen auf die massenhaften — erst in der Revolutionszeit überbotenen — Journalgründungen und rettenden Theaterpläne erheblich hinaus über die Bohême-Romane Felix Hollaenders und Johannes Schlafs, erst recht über den parodistischen Schlüsselroman in der Art Ernst von Wolzogens. Dagegen sinkt „Prinz Kuckuck" (1906—1908) ganz tief herab. Künstlerisch wie menschlich schwer belastend, wirklich ein Kuckucksei im Nest unserer Singvögel. In der Zeit eines neuen Aufraffens der Erzählungskunst hat Bierbaum den wildesten Beweis der Desorganisation des Romans gegeben; es ist bezeichnend, daß derselbe Autor durch den spielerischen Biedermeierton seiner Gedichte — in der Zeit des „Überbrettls" außerordentlich populär — und die altertümelnde Verkleidung seiner Versspiele zuerst wieder breitere Schichten für stilisierende Kunst gewinnen und geraume Zeit als Führer auf dem Wege zur „Überwindung des Naturalismus" gelten konnte.

Zweiundzwanzigstes Kapitel: Der Hintergrund des Lebens

Sturm und Drang und Romantik haben in Deutschland die ersten Zeichen einer tiefgehenden Entfremdung des künstlerisch produktiven Menschen von der bürgerlichen Gesellschaft enthüllt und ein steigendes Gefühl der Einsamkeit des Schaffenden erkennen lassen, das nicht mit Horaz durch die Abneigung gegen die profane Menge und nicht mit Hettner durch den Gegensatz einer von fremdem Geist bestimmten Kunstübung zu den volkstümlichen Bedürfnissen, nicht durch bildungsgeschichtliche Unterscheidung, auch nicht durch gegenseitiges Mißvergnügen hinreichend erklärt werden kann. Wohl jeder Dichter, dessen Gefühl das Zeitbewußtsein durchdrang, hat aus den modernen Lebensformen, wie sie sich in Staat und Gesellschaft, Beruf, Interessengruppe und Organisation gebildet und gefestigt haben, eine Bedrohung wichtiger positiver Werte der Humanität und des Volkstums, eine Gefährdung seines persönlichen Wesens und eine Störung seines dichterischen Wirkens herausgespürt, ganz gleich wie er die Menschen und Zustände seiner Zeit beurteilt und was er für die Zukunft der deutschen Kultur gehofft oder gefürchtet hat. Wenn ein Mißverhältnis zwischen fundamentalen Anschauungen vom Heil der Seele und der Beobachtung, wohin sich tatsächlich die Gestaltung der geschichtlich-gesellschaftlichen Wirklichkeit entwickelt, schon den romantischen Charakter ausmachen sollte, so hätte es in Deutschland seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts nicht viele unromantische Dichter gegeben. Zwar hat sich die Überzeugung immer weiter verbreitet, daß ein und dieselbe Macht die Naturkräfte in den Dienst der Wirtschaft stellt, die Arbeitermassen organisiert und das geistige Leben des Einzelnen beherrscht; aber dieser Gedanke hat auch immer stärkeren Widerstand in einem geheimen Grauen gefunden, in der Besorgnis, daß die Auswirkung dieser Macht zu einer Wertverschiebung führe, die den lebendigen Menschen aus dem Mittelpunkt des Interessenkreises drängt, seine höchsten Bedürfnisse vernachlässigt, seine vornehmsten Fähigkeiten verkümmern läßt und die inneren Bedingungen geistiger Produktivität zerstört. Die Steigerung des Wirtschaftslebens und Verkehrs, die Vermehrung der Güterproduktion und des Absatzes treibt die Anspannung der Arbeitskraft so weit, daß der Mensch, der Herr und Schöpfer aller dieser Unternehmungen, ihr Sklave zu werden droht. Dem Geist dieses Hochbetriebs, der alles auf Quantität, Mechanisierung, Versachlichung einrichtet, schienen auch die künstlerischen literarischen, wissenschaftlichen Gebiete schutzlos ausgeliefert.

Wie weit dieses Gefühl gegen Ende des 19. Jahrhunderts erstarkt ist, geht aus den vielen Krisenankündigungen hervor, die in dichterischen Kundgebungen und philosophischen Betrachtungen ausgesprochen werden. Dem historischen Materialismus folgt ein historischer Pessimismus, der nicht erst im Weltkrieg seine Bestätigung zu erhalten brauchte. Er geht über die politische Mißstimmung gegen den „neuen Kurs" Wilhelms II. hinaus, wendet sich gegen die Massenbewegungen und demokratischen Tendenzen, er benutzt den geschichtsphilosophischen Aspekt, der zu Nietzsches Kulturkritik führt, diskreditiert den herrschenden Lebensstil und verschärft sich zur Ablehnung der europäischen Zivilisation und zur Voraussage ihres nahenden Zusammenbruchs. Der radikalen Kulturverneinung Tolstois kommt eine empfängliche Stimmung entgegen, aus dem Quietismus Indiens und Chinas werden Bildungsideale und Lebenswerte übernommen. Die schroffste Absage an die moderne Kultur findet respektvolles Verständnis. Otto Weininger erschießt sich vor dem Erscheinen seines ersten Buches „Geschlecht und Charakter" (1903), dessen Wesen und Wirkung aus den eben angeführten Bedingungen leicht zu erklären sind. Selbst Walther Rathenau, der Mann der Industrie, begann mit Auflehnung gegen das Rationale, um dann später („Von kommenden Dingen" 1917) die Mechanisierung als Schicksal, als gegebene Grundlage geistiger Erneuerung anzuerkennen und den Willen zur Transzendenz mit dem Entschluß zu planvoll-bewußtem, zweckhaftem Handeln zu verbinden.

So verschieden gerichtet und geartet die Künstler sind, aus denen der Ernst, die geistige Kraft und Größe der Zeit ermessen werden kann: die starke Spannung, in die sie alle mit der tiefsten Grundempfindung ihres Daseins zu den Menschen und Mächten des öffentlichen Lebens getreten sind, hat nicht nur ihre Lebensstimmung, sondern auch ihr Künstlertum beeinflußt. Sie haben aus diesem Gegensatz Pathos geschöpft oder ihn gewaltsam zu ignorieren versucht, sie haben unter ihm gelitten, ohne immer die Ursache zu kennen oder davon zu sprechen, sie sind durch ihn zu maßlosen Ausbrüchen getrieben worden oder haben sich in sich selbst zurückgezogen, sie wurden unsicher in ihrer Stoffwahl, tasteten und versteiften sich. Ganz ohne Schädigung hat sich keine dichterische Natur damit abgefunden, am wenigsten, wenn sie nach außen hin einen harmonischen Ausgleich zustande brachte. Aber die Stärksten sind sich gerade an ihm ihres eigenen Berufs und ihrer nationalen und menschheitlichen Aufgabe bewußt geworden. Es ergab sich eine Situation, zu der die Geschichte philosophischer und religiöser Krisen Gegenstücke bietet. Die Quelle des dichterischen Selbstbewußtseins ist weit öfter die Erfahrung und Empfindung der Unvernunft des Daseins als die Aufhellung seiner Vernunft. Lebensgestaltungen, die mit der Bedrohung der dichterischen Existenz zugleich Ge-

fahren für den Fortbestand der Gesamtkultur heraufbeschworen, haben immer wieder entgegengesetzte Übersteigerungen herausgefordert, die allein den Künstler als wissenden und wahren Menschen anerkennen und ausschließliche Wertungen des Ästhetischen begünstigen. Aber gleichviel, ob das stürmische Wachstum des deutschen Wirtschaftskörpers und die Entwicklung aller seiner technischen Behelfe den Dichter anzog oder in sich zurückscheuchte, gleichviel ob er sich mit den Trägern dieser Entwicklung einig fühlte, ob er sich in eine konservative Opposition begab, oder im Rahmen einer exklusiv artistischen Weltbewertung die Erheblichkeit alles Nichtkünstlerischen verneinen zu dürfen glaubte — unter der bunten Decke dieser Negationen, Behauptungen, Übertreibungen, festigten sich die gemeinsamen Grundzüge der Anschauung, daß in der Vereinigung von Aktivität und Kontemplation, die jedes künstlerische Weltverhältnis kennzeichnet, das Leben zu seiner ganz erfüllten Wirklichkeit gelangt.

Gegen die intellektualistische Einseitigkeit eines von der naturwissenschaftlichen Forschung bestimmten Denkens, gegen ein geschäftliches und politisches Machtbewußtsein, dem seine Erfolge und Genüsse die volle Bürgschaft der Realität bieten, gewinnt das Leben noch einen überbiologischen, übernaturalistischen Sinn. Es wird zum Inbegriff aller schöpferischen Kräfte und so zum Urphänomen des Künstlerischen, zum Quellpunkt menschlichen Wesens, in dessen unmittelbare Nähe die dichterische Gestaltung vorzudringen hat.

Indem die die deutsche Dichtung, die zu Anfang des 20. Jahrhunderts den deutschen Geist repräsentiert, diese Idee des Lebens über Natur und Wirklichkeit erhob und so zu einer Grundkonzeption von unermeßlichem Umfang und unerschöpflicher Begründbarkeit gelangte, schloß sie den Kontakt mit anderen großen Kräften und Richtungen des deutschen, des europäischen Geisteslebens.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts war in der Wissenschaft die große Tendenz auf Bemächtigung der physischen Welt durch das Studium ihrer Gesetze zur Geltung gelangt. Diese Gesetze konnten nur gefunden werden, indem der Erlebnischarakter der Eindrücke von der Natur, das lebendige Gefühl, der Zusammenhang des Menschen mit ihr, immer mehr zurücktrat hinter das abstrakte Auffassen nach den Relationen von Raum, Zeit, Masse, Bewegung. Alle diese Momente wirkten dahin zusammen, daß der Mensch sich selbst ausschaltete, um aus seinen Eindrücken diesen großen Gegenstand Natur als eine Ordnung nach Gesetzen, als das Zentrum der Wirklichkeit zu konstruieren. Aber nicht nur die Erschütterung des für endgültig gehaltenen naturwissenschaftlichen Weltbildes, zu der die mathematisch-physikalische Forschung von Poincaré, Planck, Einstein führte, sondern das unabweisliche Bedürfnis

der Massen wie der Individualitäten, die philosophische Begriffsarbeit und die Dynamik des Geschehens bewirkten das Hervortreten der andern großen Tendenz, die auch für das wissenschaftliche Denken den Rückgang des Menschen in das Erlebnis fordert. Neben die Natur als Bezugsgebiet der Philosophie tritt das Bezugsgebiet der Geschichte des menschlichen Schaffens, Handelns, Leidens, Erlebens. Die Philosophie des 20. Jahrhunderts kennt kein Problem, das ihr ganzes Denken tiefer bewegt, als das Problem des Lebens. Henri Bergson in Frankreich, Benedetto Croce in Italien, Dilthey, Eucken, Simmel, die Schüler Husserls, selbst Rickerts suchen auf verschiedene Weise unter verschiedenen Voraussetzungen und mit abweichenden Zielen im Erlebnis das ungestaltete, unerkaltete Urphänomen von Bewegung, Aktivität, Fülle, Dynamik, Konkretheit, Tiefe, Unmittelbarkeit, schöpferischer Unerschöpflichkeit zu fassen und von hier aus die Grundtatsachen der Kultur und des persönlichen Daseins, des Geistes und der Seele zu erhellen und zu begründen.

Selbst das religiöse Fühlen und Vorstellen, das sich grundsätzlich über das Leben erhebt, hat diesen vertieften Begriff als entscheidendes Grundmotiv angenommen und durch ihn eine Erneuerung alter Glaubensbegriffe und Symbole erreicht, die es ermöglichte, sie in die Problematik der modernen Bildung einzuführen. Die apologetisch bewährten Gegenüberstellungen von Äußerlichkeit und Innerlichkeit, Schein und Wesen, wurden hierdurch mit neuem Strom erfüllt, um gegen Angriffe einer wissenschaftlich begründeten Skepsis und gegen Abfälle einer durch Not und Überfluß in Verbitterung und Oberflächlichkeit versinkenden Weltlichkeit den Erweis der vitalen Positivität und der Jugend des Christentums zu erbringen. Wichtiger als die zahlreichen Versuche, den Inhalt der christlichen Überlieferung modernen Anschauungen anzupassen, ist in diesem Zusammenhang die eindrucksvolle und wirkungsreiche Persönlichkeit Johannes Müllers. Seine Ethik, auf Erweckung des in jeder Seele schlummernden „ursprünglichen Wesens" oder Gottesfunkens, sein Christusbild des „quellenden, erfüllenden, wiederherstellenden, schöpferischen Lebens aus hintersinnlichen Tiefen" knüpft an die deutsche Mystik, an spiritualistische und andere außerkirchliche Vorstellungskreise an, die auch von anderen Vertretern der Christlichkeit, Artur Bonus, und im Rahmen der theologischen Wissenschaft, Ernst Troeltsch, zur Belebung und Vertiefung religiöser Erfahrung aufgesucht werden: aber vor der bewußtpersönlichen Fühlungnahme und Erkenntnis liegt die allgemeine, profangeschichtliche Wendung, die dichterisches, philosophisches und religiöses Vorstellen zur gegenseitigen Annäherung bringt und sie gemeinsam um das eine unfaßbare Zentralproblem des Lebendigen kreisen läßt.

Diese Idee des Lebens, die sich heute noch einer historisch schärfer abgren-

zenden Bezeichnung entzieht, scheint auf den ersten Blick nichts anderes zu sein, als das Vermächtnis Friedrich Nietzsches, der nun erst auf die dichterische Produktion tiefer zu wirken beginnt. Aber sie offenbart ihren Zusammenhang mit dem klassischen Idealismus schon durch ihre Richtung auf Totalität, obgleich sie in viel höherem Grade in sich selbst zentriert bleibt. Sie deutet mit ihrer Neigung zu Ursprünglichkeit und Naturhaftigkeit auf Rousseauisches Empfinden, mit ihrer Betonung der schaffenden Kraft, die in Recht, Sitte, Sprache, Religion, Kunst wirksam wird, auf die Anschauungsweise der historischen Schule, und wenn ihr Inhalt von vornherein eine unbestreitbare Wahlverwandtschaft mit jedem Realismus bedingt, so weist dagegen ihr Ursprung aus dem Gegensatz zur ungeistigen Alltäglichkeit auf eine romantische, ihr Zurückgehen auf den Unterstrom der Seele auf mystische Grundstimmung hin.

Diese geistesgeschichtlichen Anklänge tönen in so mannigfachen Akkorden mit, und die Dichter, für welche diese Idee nach einem Hebbelschen Gleichnis dasselbe ist, was der Kontrapunkt in der Musik: „Nichts an sich, aber Grundbedingung für alles“, greifen so verschiedene Elemente heraus und werden bei ihrem Vordringen zum Lebensgrunde durch Vertrauen und Scheu, Ehrfurcht und Grauen, Standhaftigkeit und Zweifel so weit auseinandergetrieben, daß schon diese Unterschiede der Gesinnung und des Temperaments für manchen zeitgenössischen Beurteiler unüberwindliche Schwierigkeiten der Zusammenfassung ergeben und keine Aussicht eröffnen, diese Mannigfaltigkeit der künstlerischen Ausdrucksweisen auf den gemeinsamen Grund eines epochalen Stils zurückzuführen.

Trotzdem wird auch hier das Gesetz der geschichtlichen Einheiten recht behalten, und noch klarer als es heute möglich ist, werden künftige Historiker sehen, daß gegenüber der allgemeinen, aus dem Widerspruch zur Konjunktur des Tages emporsteigenden Ergriffenheit von der Dynamik des Lebens die darstellerischen Verschiedenheiten zurücktreten. Nach einem Jahrhundert geschichtlicher Besinnung und historischer Anleihen ist der Schluß vom Stil auf die Persönlichkeit höchst fragwürdig geworden. Ein und derselbe Künstler gibt sich einmal naturalistisch, das andere Mal verfährt er stilisierend. Dem Begriff des Stils wird im Sinne allgemeiner Gesetzlichkeit seine konkrete Wahrnehmbarkeit genommen, der methodische Notbehelf der „inneren Form“ gewinnt das Übergewicht über den alten Formbegriff, der sich nicht mehr auf Elemente jenseits des bewußten Künstlerwillens beziehen kann. Die moderne Bewußtheit der individuellen Lebensführung treibt alle Unterschiede des Temperaments und der geistigen Veranlagung stark heraus, aber das Gemeinsame läßt sich schon heute nicht mehr verkennen, es tritt nicht in Geste und

Kostüm, sondern in der Stellungnahme zum Gesamtgehalt der Welt zutage. Die einen suchen das Geheimnis aufzureißen, die andern wollen das Unerforschliche still verehren, diese streben höchste Präzision des Ausdrucks an, jene können sich nur gleichnishaft aussprechen. Dehmel und Mombert verlieren sich in die Abgründigkeit des Daseins, George behauptet sich am Gefühl des Wesenhaften. Für Ricarda Huch sind Schönheit und Heldentum die Träger des Lebens, und Wedekind erhält in der Ironie der Verzweiflung seine tiefste Lebensgewißheit. Den landschaftlich bedingten Dichtern geht das Lebendige an den beharrenden Eigenschaften des Volkstums auf, Altenberg in der momentanen Stimmung, im Vorbeirauschen des Augenblicks. Für Hofmannsthal offenbart es sich im Vorgefühl, für Schnitzler in der Resignation, für Thomas Mann im Verfall, für Hermann Stehr in der Transzendenz. Aber für alle hat es eine neue Dignität gewonnen, für alle bedeutet es — nicht das höchste Gut, aber eine letzte Instanz, die ihnen die volle Realität des Seins erschließt und zugleich einen geheimnisvollen Rückhalt bildet, in den die gesamte Vergangenheit ihre Kraft aufgespeichert hat, und der die Zukunft verbürgt. Simmel hat den Konflikt der modernen Kultur an der Schwierigkeit erfaßt, das Leben zu ergreifen, ohne sich am Leben zu vergreifen, sich des Lebens geistig zu bemächtigen, ohne es zu vergewaltigen. Die Auffassung von der Lösung des Konfliktes bestimmt das Gesetz der menschlichen Haltung und des Künstlertums für die Dichter dieser Zeit.

Der Naturalismus bedeutete schon einen ersten Vorstoß in dieser Richtung, und daß es möglich war, von hier aus weiter zu kommen, beweist Gerhart Hauptmanns „Narr in Christo". Aber die naturalistische Literaturbewegung war auf Anschauungen gegründet, die vom wissenschaftlichen Geist längst hatten überwunden werden müssen, und die äußerliche Nähe, in die der naturalistische Darsteller die Dinge zu sich heranzubringen suchte, konnte die innerliche Entfernung nicht aufheben, durch die er von der Welt geschieden war.

In Deutschland ist die Abwendung vom Naturalismus zeitlich zusammengefallen mit dem Emporkommen einer Erkenntniskritik, die das spontane Formen des Wirklichkeitsbildes im erneuten Anschluß an Kants Kritizismus stärker betont und den Anspruch des wissenschaftlichen Denkens, das Mittel zur vollständigen Beherrschung des Vorhandenen zu sein, als Täuschung zurückweist. Die neue Kunstlehre, deren Bausteine auf dieser Grundlage errichtet werden, bricht mit der rohen Auffassung, daß der dichterisch begabte Mensch einer gegebenen Welt der Vorstellungen gegenübersteht, um seine Gaben an diesem gegebenen Stoff auszuüben — gleichviel, ob nach anerkannten Stilregeln, wie der akademische Epigone, oder ohne andere Rücksicht als die treue

Wiedergabe des Gegebenen, wie der Schulnaturalist. Die dichterische Sprache bedeutet keine Ausschmückung oder drastische Veranschaulichung eines Inhalts, der auch schmucklos übermittelt werden könnte, sondern einen gesteigerten Empfindungsgrad des Wirklichkeitsbewußtseins, die geistige Tätigkeit des Dichters ist die Entwicklung einer ihm eigentümlichen Art der Welterkenntnis, die von den gleichzeitigen philosophischen und religiösen Weltanschauungstypen grundsätzlich verschieden ist, wenn auch der allgemeine Seelenzustand der Epoche sich hier wie dort in analogen Bildungen ausprägt.

Innerhalb des dichterischen Schaffens ist diese Kunstauffassung im 19. Jahrhundert von vielen Seiten her angebahnt worden. Den entscheidenden, zur breitesten Wirkung gelangenden Einfluß gewann zunächst die Praxis und Anschauungsweise einer französischen Malergruppe, der ein oberflächlicher Beurteiler die ebenso oberflächliche, anfangs als Spottname gedachte Bezeichnung „Impressionismus" gegeben hat. Ihre Bestrebungen stimmen überein in dem Bemühen um Verjüngung der Technik durch Befreiung des Auges von überlieferten Sehgewohnheiten und durch seine möglichst weit über die geläufige Anschauung hinaus fortschreitende Ausbildung, um den Gewinn von Ausdrucksmitteln, die eine persönliche, durch keines Gedankens Blässe angekränkelte Verständigungsart ermöglichen. Daher suchten sie trotz wochenlangen Studien ihren Werken den Charakter der Improvisatorischen zu erhalten und trotz sorgfältiger Berechnung der farblichen Gesamtwirkung den unmittelbaren Eindruck als entscheidend anzusehen. Die Grundbedingung dieser Kunst ist das intime, kennerhaft auskostende Gefühl für das Sichtbare, das Vertrauen auf die Empfänglichkeit und Geübtheit der Sinne. Courbets Vorschrift, nur das zu malen, was der Maler gesehen habe, erhält durch Manet, Monet, Pissarro die positive Ergänzung, aus dem Schatz des Weltalls den Teil oder das Teilchen herauszusuchen, das den eigenen Augen am reinsten eingeht, wie bescheiden es auch in den Augen anderer Künstler oder Nichtkünstler erscheine, die Gegenstände mit voller Hingabe darzustellen, von denen der Künstler sich angesprochen fühlt. Der französische Impressionismus hat die erbitterten Entscheidungsschlachten geschlagen. Er bildet das Bewegungszentrum in der Geschichte des modernen Künstlertums. Von hier aus wird auch die Achsendrehung in der Entwicklung des dichterischen Sehens bestimmt. Die Intimität der Fühlungnahme hat der deutschen Dichtung die Ansatzpunkte geboten, um die spröde Kurzsichtigkeitsnähe zu verlassen und eine empfängliche Stimmung zu entwickeln, die den Bedürfnissen impulsiver Menschlichkeit und dem Temperament des Zeitgefühls entsprach. Die ersten Folgerungen führten zu einer verstärkten Betonung des eigenen Erlebnisses und lenkten das stoffliche Interesse auf menschliche Daseinszustände, in denen die Last der Vergangenheit noch nicht ins

Bewußtsein getreten ist und der Einfluß der Verstandeskultur noch nicht die Unmittelbarkeit des Fühlens und Schauens berührt hat.

Ranke hat einmal sein Erstaunen darüber ausgesprochen, „daß man die Jugend glücklich preist und beneidet, in der doch aus der Dunkelheit der kommenden Jahre nur die strengen Notwendigkeiten hereinwirken, das Dasein von fremder Hilfe abhängig ist und der Wille eines andern mit eisernem Gebot Tag und Stunde beherrscht". Diese Betrachtung voll erhabener Nüchternheit stammt aus anderen Empfindungssphären, als die etwa gleichzeitigen Anklagestimmungen, die in die Jugendschilderungen Dickens'scher Romane die dunklen Töne einmischen; auch aus andern als des alten Goethe ironischer Unmut über den naiven Glauben des Baccalaureus, daß mit ihm und seinesgleichen die Welt einen neuen Anfang mache. Die Kühle, die aus ihr herausweht, scheint nicht bloß Kraft und Glücksgefühl der Jugend für eine Illusion zu halten, sondern überhaupt ihre psychologische Erheblichkeit zu verneinen.

Nicht erst unsere heutige Dichtung, sondern was von deutscher Poesie überhaupt unmittelbar lebendig ist, neigt zum Protest gegen eine solche Wertung der Lebensstufen. Der deutsche Roman der Gegenwart sieht mit noch größerer Beharrlichkeit als die großen Beispiele Goethes und Kellers, von denen er noch immer geführt wird, in der Verwertung frühester Erlebnisse den Punkt, in dem sich künstlerische und menschliche Interessen funkenschlagend treffen, und gibt mit immer neuen, stets mehr aus der eigenen Erinnerung als der Beobachtung geschöpften Schilderungen heranwachsender Menschen seinen typischen Inhalt. Gerade im „Hereinwirken der strengen Notwendigkeiten aus der Dunkelheit der kommenden Jahre" findet er eine allgemeine Bedeutsamkeit, die im Werk des einzelnen Dichters, auch einer Generation nicht zur Erledigung kommen kann. Kindheit, Schulzeit, Pubertätswirren, Erwachen des Selbstbewußtseins, Entdeckung der Welt, Loslösung von der Familientradition, frisches Hineinstürmen ins Leben und betroffenes Staunen, die ersten Eindrücke und die ersten Anfechtungen, bilden ein großes, unerschöpfliches Grundthema, das alle fünf Jahre in verschiedenen Tonarten wieder aufgenommen wird. Die Sehnsucht übermüdeten Kulturgefühls, die sich für die Kunst primitiver Völker begeistert, glaubt im kindlichen Seelenleben der eigenen Zeit noch den Rest eines unmittelbaren Weltverhältnisses zu fassen, nachdem Ellen Key das Jahrhundert des Kindes verkündet, erheben sich Anklagen gegen Schule und Familie, die schroffe Parteinahme für das Recht der Jugend erhält in der radikalen Pädagogik Gustav Wynekens eine antihistorische Spitze. Die Psychologie erkennt die Bedeutung der ersten Eindrücke für die spätere Entwicklung, ihr verborgenes Nachwirken bis zur Übertreibung durch die Psychoanalyse Freuds und seiner Schüler, die darstellerische Erfahrung von den Vorteilen,

die eine Vergegenwärtigung bekannter Tatsachen in einem unentwickelten Bewußtsein bietet, begegnet sich mit der Vorliebe für Keimhaftes, Knospendes, Erwachendes. Wenn auch die bedeutendsten Produktionen der letzten Zeit über die ersten Entwicklungsjahre hinausgreifen und zum Entwurf eines vollen durchgereiften Menschenlebens hinstreben, so bleibt doch eine Vorliebe, die wichtigsten Entscheidungen in die Zeit der ersten Lebensorientierung zu verlegen, die uns als die eigentliche Entwicklungsperiode erscheint — der Ausdruck einer bestimmten, durchaus nicht selbstverständlichen Menschenauffassung, die auch die geschichtliche Betrachtungsweise durchdringt, nicht etwa von dieser abhängig ist.

„Junge Leute lassen sich schwerer schildern und übermitteln als alte, die in ihrem Leben selbst schon mehr bestimmte Form und endgültiges Bild angenommen haben" — meint der selbst noch junge Held in Hanns Johsts „Anfang", und setzt hinzu, bei den Jungen lasse sich so schwer das Wahre vom Gestellten, das Falsche vom Echten trennen. Das ist nur eine halbe Wahrheit, weil sie allenfalls nur auf den Durchschnitt sich beziehen kann; aber soviel läßt sich immer aus ihr entnehmen, daß der charakterisierende Gestaltungstrieb der heutigen Dichter für Menschen geschlossener Prägung nicht so erregbar ist wie für Werdende.

Die Erschütterung des Glaubens an die Möglichkeit des experimentellen Romans und der Herstellung durchsichtiger Kausalverhältnisse, der seinerseits schon durch seine theoretische Ablehnung der alten Romanfabel eine Schwächung der plastischen Tendenzen zugunsten lyrischer in der Grundverfassung des deutschen Epikers vorbereitet hatte, begünstigt eine weitere Auflösung der erzählerischen Formbestandteile in freie Folgen von Stimmungen und Entwicklungszuständen und das Aufkommen eines „springenden Stils", wie er den zersungenen Volksliedern eigen ist. Er wird nicht an der Novelle, sondern an der Skizze erfaßt und setzt sich bis zur vollendeten Erweichung der epischen Struktur durch. Die Neigung, autobiographisches Material zu verwerten, das bei Schriftstellern bürgerlich geordneter Zeiten mehr in Rückblicken auf Eindrücke und deren Nachwirkung als auf Tathandlungen von sprechendem Profil bestehen kann, und das beim Abschluß naturgemäß sich in freie Erdichtung auflöst, die Gewohnheit, das Werk aus dem Erinnerungszustande heraus zu konzipieren, alle Erlebnisse in einer Stimmung zusammenzufassen, war durchaus geeignet, den lyrischen Grundton zu verstärken, und dem kam jene künstlerische Auffassung entgegen, deren letztes Ziel die Auflösung aller festen Formelemente in einem fließenden Licht war, weil sie das Bild des Lebens nur in unbestimmten Tönungen, verschimmernden Übergängen erfassen konnte. „Die Natur schwebt und schwingt. Wir schwingen und schweben. Das Vage ist die

Eigentümlichkeit des Lebens," sagte Corot, und die Einwirkung der französischen Malerei kommt im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts auf ihren Höhepunkt.

Unter dem Einfluß des malerischen Impressionismus haben fast alle Dichter dieser Zeit eine Entwicklungsphase durchschritten, in der sie die Welt im unbegrenzten Flimmern, die Lebensnähe in nervös gesteigerter Reagierfähigkeit, in auflösungsfroher Einfühlung, die künstlerische Aufgabe im Festhalten des momentanen, flüchtigen Eindrucks, in der Bewältigung des Atmosphärischen, bestehen und ihr Grundgefühl in einem farbenfrohen Lyrismus verströmen lassen. Die feine Linie J. P. Jacobsens, die gebrochenen Töne Hermann Bangs, die Naturmystik Knut Hamsums, die psychologische Analyse Bourgets, das intime Raumgefühl Maeterlincks, der üppige Kolorismus d'Annunzios bieten die Handhaben des literarischen Vorbildes, um durch psychologische Verfeinerung, durch die Entdeckung eines neuen Reichtums von Farbtönen, die Verschmelzung von Eindrücken verschiedener Sinnesorgane, durch Beseeltheit und Diskretion des Vortrags, durch eine Symbolik der geringfügigsten Nebenumstände, ein Kunstideal anzustreben, das aus dem Ergebnisse des Naturalismus einen neuen Begriff dichterischer Innerlichkeit entwickelt.

Die impressionistische Auflockerung beginnt schon in den naturalistischen Dramen Cäsar Flaischlens (geb. 1864: „Martin Lehnhardt" 1894); die hellgefärbte Lyrik, die nach der Rückkehr aus der Stadt in die Landschaft Halt und Zuversicht findet („Lehr- und Wanderjahre des Lebens" 1902, „Zwischenklänge" 1908), durchdringt auch die rhapsodischen Tagebuchblätter und Briefe seines Romans „Jost Seyfried" (1905). Carl Hauptmann (geb. 1858) kam über den sozialen Realismus seines Dramas „Ephraims Breite" (1898) und des Romans „Mathilde" (1902), voll peinlich getreuer Armeleutpsychologie, zu dem Versuch, „die Gestalten der Charakteristik der rein äußerlichen Wirklichkeit leicht zu entheben, ohne doch das Unmittelbare und Zufällige der natürlichen Rede preiszugeben". Diese Stelle aus dem Vorwort zu dem Drama „Austreibung" (1905) ist bezeichnend für seine Tendenz und seinen wenig entschiedenen Standpunkt, noch mehr seine Handhabung des Verses und seiner Anschauungen über dessen Wesen und Aufgabe. Ein Vergleich der „Austreibung" mit dem stofflich nahe verwandten „Fuhrmann Henschel" zeigt, daß Carl Hauptmanns szenische Phantasie stärker das Bildhafte anstrebt, aber nicht so sicher arbeitet wie die seines Bruders. In der Seelenbiographie „Einhart der Lächler" (1907) ist die schwelgerische Feinheit der Beobachtung schon stark unterstrichen. Die Gefahr dieser Zergliederungslust, in die Extreme des Krassen oder Belanglosen zu verfallen, hat Carl Hauptmann in seinen späteren Erzählungen („Ismael Friedmann", „Schicksale", 1913) und erst recht in dem

Drama „Tobias Buntschuh“ (1916) nicht überwunden. Wenn Friedrich Huch (1878—1913) sich von der Satire seines „Peter Michel“ (1901) erst zu den delikaten, aber auch undeutlichen seelischen Beleuchtungseffekten der „Geschwister“ (1903) und „Wandlung“ (1904), zu der feineren Kinderpsychologie in „Mao“ (1906) durcharbeitete, so blieben doch an seiner Beobachtung wie an seinem Stil die Kennzeichen der Überanstrengung haften. In dem „musikalischen“ Roman „Enzio“ (1911), der aber nur ein Musikerroman ist, dienen die manchmal apart zu nennenden Szenen als Belege für vorher ausgeklügelte Grundzüge der Charaktere. Die Schönheitsreligion des treulosen, dem augenblicklichen Impuls gehorchenden Enzio, schlägt keine Wurzel, viel besser ist der blindfröhliche Egoismus des Vaters geraten, aber unbeholfen und schematisch wie die Rekapitulationen, die nötig sind, um die Handlung in Gang zu erhalten, ist die Herbeiführung der Krisis. — In den ersten Romanen Bernhard Kellermanns (geb. 1879: „Yester und Li“, 1904, „Ingeborg“, 1906, „Der Tor“, 1909, „Das Meer“, 1911) geht der Einfluß von Knut Hamsums „Pan“ bis zur völligen Paraphrase. Doch selbst wenn die literarische Abhängigkeit weniger klar ersichtlich wäre, so ließe der üppige Enthusiasmus, die fast wieder naive Freude an der eigenen Bewußtheit, in der Hamsums Malstrom des Naturgefühls hier zerfällt, keine Scheu vor der Heiligkeit dieses manchmal recht vergnüglichen Kultes der Rezeptivität aufkommen, so wenig wie Emil Ludwigs (geb. 1881) aufdringlich autobiographischer Künstlerroman „Manfred und Helena“ (1911) dem Vorwurf selbstgefälliger Drapierung entgeht. Diese rauschfroh gesteigerten Stimmungen leiden an Symptomen des Absichtlichen und Spielerischen, sie werden erst erträglich, wenn die verfänglichen Hinweise auf die feine Organisation des Verfassers wegfallen und Kellermann einen Gegenstand findet, der ihn zu straffer Sachlichkeit zwingt und doch ihm erlaubt, im Rausch der großen Zahlen, Massen, Dimensionen, des Rekords, des Triumphs der Technik und des Wagemuts aufzugehen, wie Leonard Adelt im „Flieger“ oder Otto Soyka im „Spieler“, wenn Kellermann im „Tunnel“ (1912), für seine enthusiastische Grundstimmung und eine wichtige Tendenz der Zeit ein umfassendes Symbol findet und seine Virtuosität des detaillierenden Schilderns benutzt, um dem Typus des Berufsromans eine neue Prägung zu geben.

Schon der vornaturalistische Roman war auf seiner Suche nach dem „Volk bei der Arbeit“, die in Kontore, Speicher, Werkstätten und Studierzimmer führte, zum Nachdenken über die charakterbildende Umsetzung der Alltagsbeschäftigung bekommen und hatte die altüberlieferten Vorstellungen von den allgemeinen Standestypen schärfer und lebendiger zu fassen unternommen. Träger der Berufsphysiognomien blieben meist Nebenfiguren, ihre Redeweise

wurde, oft recht schematisch, mit Vergleichen, Bildern, Wendungen aus ihrer Fachsprache durchwebt, Mittel, die färbenden Details des Gegenständlichen zu bewältigen, blieben vorzugsweise Genrebilder, komische Szenen und humoristische Gestalten, bevor die Milieulehre zu breiten und eingehenden Schilderungen ausholen hieß und den Blick für die Berufsphysiognomie durch Ausspürung der typischen Eigentümlichkeiten schulte, ohne die Leichtigkeit und feine Überlegenheit Theodor Fontanes zu erreichen. Der alte Roman hatte sich zu der Berufsarbeit gewendet, um den Menschen da zu fassen, wo er sich in seiner Tüchtigkeit bewährt; der Naturalismus, um ihn in seiner wirtschaftlichen, lokalen, seelischen Abhängigkeit vom Mechanismus der historischen Bedingungen zu zeigen. Die neuere Entwicklung griff wieder zurück auf viel ältere Probleme des Bildungsromans, um an dem Gegensatz zwischen natürlicher Anlage und beruflicher Stellung, bürgerlichem Stand und Menschentum, die Lebensfestigkeit ihrer Gestalten gegenständlich werden zu lassen. Die Widerstände der Außenwelt traten zurück und wurden ebenso wie die Liebe, die von der Kabale gelöst worden ist, zu einer unter vielen Veranlassungen, den Einklang zwischen Ich und Welt als Ergebnis eines Kampfes herzustellen. Der Schilderung des Berufslebens wurde soweit Raum gewährt, wie es für die Hauptgestalt seelische Bedeutsamkeit besaß, während es vorher zu den bedingenden Faktoren und für den bürgerlichen Roman zu den illustrativen Nebenwirkungen gehört hatte. Dementsprechend ändern sich die Gesichtspunkte für die Auswahl des Tatsächlichen, die jetzt konkrete Einzelheiten schärfer herausheben, aber auch vieles übergehen, was der Naturalismus für notwendig hielt, um den Kausalzusammenhang festzulegen. Allerdings hat das Interesse an der Psychologie des Lehrers, Pfarrers, Offiziers, des kaufmännischen Unternehmers, des Technikers oder Künstlers häufig zu Rückfällen geführt, die Anteilnahme an aktuellen Fragen nicht vor der Einmischung veralteter Intrigen gesichert. Aber das eindringliche Erfassen beruflicher Konflikte wirkte einer sehr bedrohlichen Gefahr entgegen, ließ die dargestellte Persönlichkeit nicht ganz in einen losen Komplex von Eindrücken, Erinnerungsbildern und Empfindungen auflösen und gab, wenn auch oft in romanhaft verzerrter Gestalt, Gelegenheit, von der Übermittelung der Eindrücke zu aktiver Auseinandersetzung und Lebensentscheidung überzugehen. Vor allem aber hat diese berufspsychologische Einstellung den Blick geschärft für die Abgestimmtheit des Individuums auf seine gesellschaftliche Umgebung, und sie hat das darstellerische Organ ausbilden helfen, das die Beziehungen des Menschen zu seinesgleichen, ihre gegenseitigen Ausstrahlungen, die persönliche Empfindung der Standestradition und Übereinkunft aufnehmen und zur Anschauung bringen konnte. Die hierzu erforderliche Verfeinerung des Spiels der

Assoziationen, der Andeutungen und Rücksichten, dazu die weltmännische Sicherheit und Erziehung brachte Graf Eduard Keyserling (1855—1918) von Hause mit, ein Schüler der französischen Ironiker, der Fontane und Bang manche Wirkung und Wendung abgelernt hat, und eine epigrammatisch zugespitzte Handlung durch seine Analysen leiser Stimmungen hindurchzuführen weiß. Er stellt die Abkömmlinge alter müder Geschlechter aus einer Welt beständiger Selbstbeherrschung in den Bannkreis eines Lebensdranges, der sie reizbar und unsicher werden läßt und die Sehnsucht nach schützender Enge oder das Begehren nach der versagten Unbekümmertheit weckt. Diese feinnervigen, gebrechlichen Aristokraten, die zwischen ihrer Skepsis und ihren Ansprüchen, ihrem Standesgefühl und ihren seelischen Bedürfnissen keinen Ausgleich finden, diese vornehmen Damen, die ihr Kindergesicht mit dem schicksalsvollen Mund vor Erfahrungen zurückziehen, wenn sie nicht an ihnen zugrunde gehen, sie alle wollen aus der Wirklichkeit nur eine Auswahl nach ihrem Sinn an sich kommen lassen und werden unvermutet vom Anblick ungebrochenen Trieblebens überwältigt. Keyserling ist kein reicher Charakteristiker, schon in „Wellen" (1911) wird seine Kunst nach dem raschen Aufstieg zu „Beate und Mareile" (1903) und „Dumala" (1908) und den Novellen „Bunte Herzen" stationär und zeigt in „Abendliche Häuser" (1914) und „Fürstinnen" (1917 ein Nachreifen, aber keine Fortentwicklung. Charaktere, wie der Geheimrat, der Künstler, selbst die Generalin und erst recht die hilflos unzufriedene Tochter, sind flacher gegriffen, als es in Absicht und Anspruch des Dichters lag, und der Dialog bleibt an Lebendigkeit und Prägnanz hinter Fontane zurück; nicht in der Prägung der Charaktere, aber in ihrer Haltung, der Einwirkung der Standestradition und der Stimmung liegt das Bedeutsame. Keyserling wiederholt sich in den Gegensätzen des Feinen und Derben, in der Stimmung der langen, hellen Tage und der schwülen erregenden Nächte, die sein Künstlerzeichen tragen, wie das Gold in Verhaerens Gedichten oder der Schimmel in Wouwermans Bildern. Aber seine Romane und Dramen bringen Konflikte zum Ausbruch, von denen sich der geistige Mensch seiner Zeit in verschwiegenen Tiefen bedroht fühlte, seine Personen gewinnen schon kraft ihrer bloßen Existenz als Vertreter einer geistig und gesellschaftlich exponierten Klasse eine Bedeutung, die weit über das stoffliche Interesse und die Feinheit der Analyse hinausreicht.

Keyserling hat mehrfach den Typus des „Gedankenpedanten" ironisiert, dessen „Bedürfnis der Überschriften" ihm ermöglicht, alles so hübsch zu sagen, daß er es gar nicht mehr zu erleben braucht. In der Auseinandersetzung mit dieser gefährlichen Überhebung des Bewußtseins über das Sein, dem Anspruch auf ein Lebensverständnis, den keine Erlebnisfähigkeit und Tatsache stützt,

hat Arthur Schnitzler (geb. 1862) sein Künstlertum entwickelt. Mit der Verfeinerung seines Spürsinns für die verfänglichen Reize dieser Zustände hielt seine vorsichtig tastende und sicher fassende Darstellungsgabe Schritt, seine leichte Hand scheint ihre Ruhe nie zu verlieren, von Anfang an imponiert die vollendete Meisterung des Dialogs, aber die geistige Überlegenheit Schnitzlers offenbart sich im Durchschauen und Beherrschen, in seiner Selbsterkenntnis und noch mehr in der anwachsenden Sehnsucht, die sich an den erkannten Grenzen stößt.

Im Drama wie in der Erzählung läßt Schnitzler die Scheidewände zwischen Scherz und Ernst fallen, Spiel und Wirklichkeit sich ineinander verschlingen, bis die Ungewißheit, wo das eine aufhört und das andere anfängt, in den Beteiligten beengenden Zweifel an ihrer Berührung mit der Lebensrealität, Mißtrauen gegen ihre innersten Wertgefühle erweckt und die Ahnung eines undurchdringlichen Geheimnisses sie aus ihrer Sicherheit aufscheucht. Von Anatols Angst vor der „Frage an das Schicksal“ (1893), dem Spiel mit Menschenseelen im „Paracelsus“ (1899) und dem Übergang vom gespielten zum wirklich ausbrechenden Mordhaß im „Grünen Kakadu“, zu Filippos Versuchung im „Schleier der Beatrice“ (1900) und dem Spiel mit dem Tode im „Einsamen Weg“ (1904), bis zu der Friponnerie der „Großen Szene“ (1915), wird dieses Thema der Maske in witzigen und tragischen Variationen weitergeführt, mit der fugenhaften Umkehrung, daß die Personen an sich selbst die Frage richten, ob ihr Spiel gut oder schlecht war, ihr Dasein Schatten, ihr Leben Kunst oder Dilettantismus — bis zum Badearzt „Doktor Graesler“ (1916) und „Casanovas Heimkehr“ (1918). Es erhält seine zweite Umkehrung in dem Hinweis, wie das Schicksal mit dem Menschen spielt: wie ein Untersuchungsrichter Dostojewskis zwingt es eine Meisterin der Lüge zur Selbstanklage, indem es alle Gefahr der Entdeckung zu beseitigen scheint („Die Toten schweigen“) oder führt zwei betrogene Betrüger zum „Abschiedssouper“ zusammen. Als sinnlose Störerin läßt es in „Liebelei“ (1896) einen jungen Mann für eine mondaine Frau sterben, die er gar nicht mehr liebt, und stürzt das Vorstadtmädel, das an dem Getöteten hängt, in Verzweiflung. Mit ironischem Hohn jagt es einen armen Pfuscher aus dem Leben („Der Ehrentag“), als warnender Spaßmacher verschlingt es erotische Zufallsfügungen zum „Reigen“ (1900) und beginnt mit dem „Einsamen Weg“ (1904) eine Großartigkeit zu enthüllen, die alle menschlichen Berechnungen, Interessen und Gefühlsregungen nichtig erscheinen läßt, womit allerdings der Dichter sich über die Grenzen seines Könnens vorzuwagen beginnt. Eine Gestalt unvermittelt in die atemberaubende Nähe des großen gewaltigen Schicksals zu bringen, bleibt Schnitzler versagt. Er wird unsicher und verwirrt sich in der Anlage, die Charaktere verflachen, während die Mo-

tive gehäuft werden, und selbst die souveräne Herrschaft über den Dialog kommt ins Wanken, wenn nicht sofort durch eine ironische Wendung ein größerer Abstand gewonnen wird. Solange Schnitzler nur im Zurückweichen vor letztinstanzlichen Lebensentscheidungen oder im geistvollen Gedankenspiel seine Überlegenheit wahren konnte, blieb auch sein Versuch, ein Problem, wie es ihm die Geistigkeit des modernen Judentums persönlich nahelegte, in dem Roman „Der Weg ins Freie" (1908) zur Klärung zu bringen, im Ansatz stecken. Er legt seinen Personen ausgezeichnete Bemerkungen in den Mund, über die Judenfrage wie über das allgemeine Problem menschlicher Konsolidierung, über Einfachheit und Zwiespältigkeit, er steigert sich in seiner treffsicheren Porträtkunst und holt aus dem Wiener Stadtbild und dem Lebensstil der Menschen noch feinere und suggestionsstärkere Stimmungen heraus; aber von allen diesen Menschen, die so gut über sich und andere Bescheid wissen, die so klug und geistreich über Gedanken und Gedankenphantome, Kultur und Rasse, die Macht der Tradition, die Unzulänglichkeit der Zustände sprechen können, hat doch keiner Bestand in sich selbst, und der Dichter läßt sie aus Verwirrung und Unklarheit, aus Liebesabenteuern und Künstlerträumen den Weg ins Freie suchen, ohne selbst ein sicherer Führer zu sein.

Die Unergründlichkeit des Schicksals, die den Erkennenden und Handelnden ganz ungesichert auf ein seelisches Risiko zu stellen scheint, ist für Schnitzler von Anfang an nicht auf die äußeren Einwirkungen beschränkt. Was die Persönlichkeit dem Leben gegenüber einzusetzen hat, ist nur ein kleiner Teil ihres Bereichs, der Kreis des Bewußten, dem Verstande Zugänglichen, dem Willen Unterworfenen; seiner andern Kräfte, die unterhalb der Schwelle lagern, ist er nicht Herr. Es ist sein Glück oder seine Größe, wenn sie sich mit seinem Willen und seinem Intellekt verbünden, sein Verhängnis, wenn sie sich gegen ihn auflehnen. Schnitzler, der Psycholog, der Arzt, sieht mit bewaffnetem Auge in das dunkle Gebiet und verfolgt seine Menschen als erfahrener Diagnostiker, wenn sie durch ihre Entdeckungen in Staunen oder Betäubung gerissen werden. Von dem Witwenroman „Frau Bertha Garlan" (1901) bis zur Muttertragödie „Frau Beate und ihr Sohn" (1913) kommt die Verwirrung des weiblichen Gefühls zu immer größerer Komplikation, zu kühnerer Formulierung.

Die tragische Spannung der Konflikte, die Schnitzler aus seiner Auffassung des zwischen Mensch und Schicksal, Willen und Dämonie der Triebe anhängigen Prozesses entwickelt, erhält den Grundton, der allen Schöpfungen dieses Dichters eigen ist, aus der Zugehörigkeit der wichtigsten Gestalten zu einer Gesellschaftsschicht, die ihr oberstes Gesetz in der Reserve der Dämpfung sehen. Für die Zeichnung vergeistigter, durch vornehme Lebensart gesicherter, verwöhnter und gehemmter Menschen, die gegen den unvorhergesehenen Aufruhr

unbeachteter Seelenkräfte nicht vorbereitet sind, bringt Schnitzler mehr mit als die Fähigkeit des scharfen Analytikers und die Lebenskenntnis des eleganten Gesellschaftsschilderers. Seine dichterische Antizipation des Lebens, die nach Goethes Ausspruch die Darstellung vor der Persiflage bewahrt und sich überall nur so weit erstreckt, als die Gegenstände dem Talent analog sind, erwächst aus der Witterung aller Gefahren, die seelischer Verfeinerung drohen, aus ursprünglicher Lust an gefährdeten und mit der Gefahr spielenden Existenzen, aus dem Sinn für das Vielfältige und Wandlungsreiche, aus der Empfänglichkeit für den Luxus des Geistes und der Sinne, der sich bei ihm nicht im großen Aufwand, sondern im Genuß der Nüance äußert.

Die für Schnitzlers Frühzeit charakteristische Form ist die zwischen Novelle und Drama vermittelnde der dialogischen Novelette. Es ist eine echt französische Erfindung, die mit ihren Wurzeln freilich tief ins Mittelalter hinabtaucht, aber erst unter dem Julikönigtum durch Henri Monnier („Scènes populaires" 1836) ihre feste Gestalt erhielt und unter der dritten Republik vor allem durch Gyp („Autour du mariage"), dann später durch einen ganzen Stab talentvoller „causeurs" wie Prévost, Lavedan, Hervieu, Jeanne Marni klassische Vertretung fand. In Deutschland ist die Gattung — wenn man von Glaßbrenner und den Witzblättern absieht — merkwürdig spät eingeführt worden; der ernste philosophische Dialog ließ diesen frivolen Nebenbuhler nicht aufkommen, und vor allem war die Kunst der Causerie in Deutschland noch zu wenig entwickelt, um diesen kleinen Meisterwerkchen dienen zu können. — Die „Causerie" verhält sich zum „Dialog" wie der „Essay" zur „Abhandlung": aller Zwang, alle fühlbare Absicht muß verschwinden; jeder neue Satz muß eine Überraschung sein — und das Ganze doch einen einheitlichen Eindruck hinterlassen. Vorläufer wie „Rameaus Neffe" von Diderot, durch Goethe in unsere Literatur eingebürgert, sind immer noch zu schwer. Die Schulung im natürlichen Dialog, wie sie das realistische Drama brachte, Übung im Zusammenschieben, wie sie durch die „short story" aufkam, eine reife, vielfach selbst überreife Gesellschaftskultur, die sich am Spiel der Gedanken freut und für die tiefe Nachwirkung flüchtig hingeworfener Worte Sinn hat, deren blasierte Eleganz Anregungen gibt und empfängt, bilden die Voraussetzungen für Schnitzlers Kunst.

Nur in Wien, der Stadt der Stimmungsmenschen und der Raunzer, der überzähligen Hofräte und der süßen Mädel, des Walzers und des Heurigen, inmitten des Österreichertums, das sich an Kürnbergers bittere Wahrheiten nicht kehrte, konnte diese Form in deutscher Sprache aufblühen. Nur in Wien hat sich von der Tradition des Rokoko her die Kunst der eleganten Plauderei erhalten; in dem nicht realistischen, aber doch relativ natürlichen Dialog der

Volksbühne, in der ungebrochenen Macht des Feuilletons, in der Existenz wirklicher „Salons" waren hier Vorbedingungen gegeben, die im übrigen Deutschland fehlten. Jene Salons etwa der Frau von Wertheimstein, in denen Bauernfeld den Mittelpunkt geistreich pointierter Unterhaltungen bildete, stehen an einem Endpunkt der Entwickelungsreihe, am anderen die „literarischen Cafés" wie das (von Leo Hirschfeld in den „Lumpen", 1898, und von Karl Kraus in der „Demolierten Literatur" gezeichnete) frühere Café Grünsteidl, in denen Schriftsteller und Schauspieler, Künstler und Liebhaber sich in witzigen Gesprächspielen ergötzten. Hier wie dort werden gleichsam „Causerien" improvisiert; man lebt sich in feste Rollen hinein: der wird der typische Skeptiker, jener der prinzipielle Idealist, ein dritter der advocatus diaboli; und für die commedia dell'arte sind Probleme genug allezeit in Bereitschaft.

Schnitzler hat den Typen des Wienertums eine so suggestive Prägung gegeben, daß eine ganze Generation sich nach seiner Art zu sehen und nach dem Vorbild seiner Figuren richtete; er hat die Lebensfreude, die Melancholie, die liebenswürdige Verkommenheit und den unvertilgbaren Mutterwitz, der immer wieder auf die Seite der Natur zurückführt, durch die Oberfläche der persönlichen Charaktereigenschaften durchscheinen lassen, die Atmosphäre der Stadt im Bilde dämmeriger Zimmer, in der Aussicht auf versinkende Dächer, blühende Gärten, belebte und stille Straßen festgehalten und aus dem Treiben und Stimmengewirr die getragene oder lockende Tanzmelodie herausgehört.

Im Dialog gipfelt Schnitzlers dramatische Kunst. Die Handlung wird oft so künstlich („Der Ruf des Lebens") oder so unwahrscheinlich („Das weite Land") geführt, daß die geistige Auseinandersetzung der Figuren als der einzige Zweck erscheint und die bühnenmäßige Schlagkraft verloren geht. So kommt Schnitzler wieder in die Nähe des Thesenstücks zurück, auch wenn er der Entscheidung mit einer eleganten Bewegung ausweicht („Professor Bernhardi" 1912); der Anlauf zum großen historischen Volksdrama mit weit ausgreifenden Parallelhandlungen („Der junge Medardus" 1910) wird durch widersprechende Interessen gehemmt. Als begabte Schüler Schnitzlers traten hervor: Felix Salten (geb. 1869) mit Einakterzyklen („Vom andern Ufer" 1908, „Kinder der Freude" 1916), die kecke Novelle „Die Gedenktafel der Prinzessin Anna" 1901 hat manches verheißen, was „Herr Wenzel auf Rehberg" (1907) nicht gehalten hat; ferner Siegfried Trebitsch („Genesung" 1902, „Tagwandler" 1909, „Spätes Licht" 1918) und Thaddäus Rittner („Der dumme Jakob" 1910, „Sommer" 1912, „Wölfe in der Nacht" 1916 und der autobiographische Roman „Das Zimmer des Wartens" 1918).

Ernst Heilborn (geb. 1868) ist durch eine weitgehende Gemeinsamkeit künstlerischer Absichten und Eigenschaften mit Schnitzler und Keyserling ver-

bunden, wenn er in der „Krone“ (1905) das Recht des Stärkeren anzweifelt, in „Josua Kersten“ (1909) die Hauptfigur in Ungewißheit erhält, ob das erste Motiv ihres Bruches mit der Konvention in Feigheit oder Heldentum zu suchen sei, oder in der „Steilen Stufe“ (1911) die Niederlage eines Lebenskünstlers vollendet. In der Schule Fontanes hat Heilborn die Diskretion im Anfassen und Klären seelischer Verwirrungen und die Ironie seines andeutenden Stils ausgebildet und dann aus ähnlicher Empfindung wie Schnitzler einen Weg von der Stimmung zum Schicksal, von der Entwicklung zum flutenden Sein gesucht, dessen Richtung „Die kupferne Stadt“ (1918) anzeigt, eine Sammlung von Legenden, in denen die Straßen des modernen Berlins ein verzaubertes Gesicht erhalten und Bankdirektoren, Architekten, Generäle vom geschärften Erlebnis der Wirklichkeit zum Mysterium führen, — anders, aber nicht ohne Erinnerung an die Art, wie E. Th. A. Hoffmann auf der Kurfürstenbrücke oder im Tiergarten Kommissionsräte und Kanzleisekretäre mit mythischen Persönlichkeiten karambolieren ließ. — Weniger ausgeglichen in der Gesinnung, deren Milde bei Heilborn durch Skepsis eher gestärkt als angegriffen wird, zeigt sich Kurt Martens (geb. 1870) mißtrauisch gegen die Fähigkeit der modernen Geistesbildung, das Leben zu meistern, doch erliegt er der Anziehungskraft von Charakteren, deren Unsolidität er durchschaut, seine Sympathie für die fein organisierten, geschwächten, anspruchsvollen Naturen bewährt sich in der psychologischen Sicherheit seiner Romane und Novellen („Romane aus der Dekadence“ 1898, „Die Vollendung“ 1902, „Katastrophen“ 1905, „Pia“ 1914) und seine gepflegte Sprache verrät innere Beteiligung an den Lebensproblemen und Schicksalen, in denen die Unzulänglichkeit des modernen Menschen formuliert wird. Die Schärfe, mit der Martens den Gegensatz des Künstlers zur Masse, des guten Europäers zu den Interessen der Völker vertritt, hat in dem Roman aus der Zeit der Freiheitskriege „Deutschland marschiert“ (1913) eine Abschwächung erfahren. — Gerhard Ouckama-Knoops (1861—1913) Romane sind mit einer Zeitkritik angefüllt, die in vielem mit Langbehns „Rembrandt als Erzieher“ übereinstimmt. Knoop geht aber nicht so tief wie Langbehn in die Geschichte zurück, um für sein Zukunftsideal des Deutschen Inhalt zu gewinnen, er findet ihn schon in der Gesittung der deutschen Oberschichten, die noch nicht vom Hochkapitalismus berührt waren, und betont einen bürgerlich-patrizischen, geistig wachen und hellen Zug, dem die kosmopolitische Zeichnung seiner Figuren entspricht („Die Grenzen“ 1903—5, „Hermann Osleb“ 1904, „Nadesda Bachini“ 1906, „Aus den Papieren des Freiherrn von Skarpl“ 1910, „Prinz Hamlets Briefe“ 1911). Die klare, bestimmte Ausdrucksweise Knoops, seine Vorliebe für Gediegenheit und Reife, reicht zu epischer Gestaltung nicht aus, nur im „Element“

(1901) wird der Ansatz zur Konzentration nicht sofort wieder aufgegeben, wenn das Interesse an der Erziehung des Lesers erstarkt. Die geistige Persönlichkeit Knoops, in der politischer Konservatismus, kulturelle Sicherheit, Verachtung des Erfolgs und Weltgewandtheit in geschlossener Prägung vereinigt sind, hat einen starken Eindruck hinterlassen. Die Selbstbeschränkung, die Anlehnung an eine sichernde Tradition, die er zur Erhaltung „eines gehaltvoll-freien, kräftig-heiteren Wesens" predigte, erfaßte eine Tendenz, die von andern Voraussetzungen her und aus anderem Kulturempfinden heraus zu einer breiten Wirkung gelangte, weil sie ein Schwächegefühl des modernen Menschen zu überwinden versprach.

Ansätze, die Beobachtung der Gestalten und das Milieustudium zu einem inneren Verwachsensein mit dem Gegenstande der Darstellung zu steigern, sind bei Polenz und Clara Viebig vorhanden und im Frauenroman schon weiter entwickelt. Sie werden verstärkt durch den im Zeichen der „Heimatkunst" unternommenen Rückgang auf Zustände und Landschaften, deren Abgelegenheit von den zentralen Punkten des Verkehrs eine kräftige Betonung der altangestammten Eigentümlichkeiten begünstigte. Mehrfach in der Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts hat man sich von ähnlichen Bewegungen Schutz vor vermeintlichen und wirklichen Gefahren städtischer Verbildung versprochen. Das Programm der „Heimatkunst" und seine Verbreiter blieben zwar nicht grundlos dem Vorwurf geistiger Enge und Leere, künstlerischer Unlebendigkeit ausgesetzt; aber sie waren nicht die vollgültigen Repräsentanten dieser Grundstimmung. Der Konservatismus des Naturgefühls, der bäuerlichen Auflehnung gegen die ausgleichenden Wirkungen großstädtischer Zivilisation glaubte die Bürgschaft für das Einhalten der bedrohten Berührung mit dem Urstand des Lebens übernehmen zu können. Seine Verfechter erhofften von einem erneuten Eindringen unverbrauchter Landluft in die dünne Bildungsschicht eine Regenerierung des Volkstums, die Erweckung frischer Begabungen und eine Kräftigung der dichterischen Persönlichkeit, deren Wesen durch diese Verwurzlung in den Grundkräften des nationalen Bestandes einen Zuwachs an elementarem Gehalt gewinnen müßte.

Literarische Einflüsse — das wachsende Verständnis für Keller, Storm und besonders für Raabe wurde durch die „Heimatkunst" in eine Richtung gedrängt, welche die Neigung dieser Dichter für das Althergebrachte und Begrenzte einseitig betonte, — kreuzen sich mit allgemeinen Dezentralisationsbedürfnissen, die indessen durchaus im Einklang mit den nationalen Machttrieben bleiben und durch die Versenkung in Geist und Charakter des einzelnen Stammes sich der seelischen Kräfte des Gesamtvolks zu versichern suchen. Dabei überwog die Neigung, in dem schwerfälligen, schweigsamen,

herben und harten Vertreter ländlicher Bevölkerungsschichten ein reicheres und tieferes Innenleben, geistige und sittliche Überlegenheit anzuerkennen. Es ist dabei die Zeit, da sich die ökonomische Lage der Landwirtschaft in allen Teilen Deutschlands von Jahr zu Jahr höher hob, da selbst der Kleinbauer sich moderne Berufsausbildung, Betriebsformen und Handelsgewohnheiten aneignete, und mit dem steigenden Wohlstand eine zunehmende Angleichung an städtische Lebensart erfolgte. Diese Entwicklung wirkt mit ihren stofflichen Anregungen auch in der Literatur nach. Doch wird der Bauer, der im Bewußtsein dieser Schriftsteller ein unbeirrtes und gesichertes Daseinsgefühl zum Ausdruck bringt, vorwiegend für einen, wenn nicht politischen, so doch kulturellen Konservatismus, in Anspruch genommen, der die „organische" Staatsauffassung der Restaurationszeit mit modischen Rassetheorien gern verschmilzt. Was „Rembrandt als Erzieher" zur Kennzeichnung des Niederdeutschen als vorbildlicher Ausprägung deutschen Wesens überhaupt angeführt hat, begegnet in vielen Romanen als Mittel der individuellen Charakteristik wieder. Die hierfür günstigsten Formelemente bietet das Schema des Bildungsromans, mit starker Verwertung autobiographischen Materials, aber auch das skizzenhafte Stimmungsbild, die selbständige Naturschilderung, in der menschliche Figuren nur als Staffage dienen, wird bevorzugt, die Novelle ist hier meist unausgereifter Roman oder erweiterte Skizze. Das Drama tritt zurück und dient häufig volkskundlichen Bestrebungen, Pflege der Mundart, Wiederbelebung alter Bräuche. Lyrische Elemente durchdringen die Erzählung und gedeihen auch zu selbständiger Gestaltung.

Niederdeutschem Boden entstammt das stärkste Talent des mundartlichen Dramas Fritz Stavenhagen (1876—1906). Er steht unter den Einwirkungen Anzengrubers und Hauptmanns, denen er aber nicht mehr entnimmt als ein wagemutiges Talent vertragen kann und ein einsames Ringen sich gestattet. Aus der Bauernpsychologie, die er mit unsentimentaler Schärfe und Frische erfaßt und gestaltet, wächst eine eigene Art von Tragik hervor — eine „idyllische Tragik", allerdings in ganz anderem Sinn als Bourget das Wort gebraucht hat. Alles was Gotthelf und Immermann an den Landleuten rühmen, wird zum Ausgangspunkt des Verhängnisses. Wie sonst das Streben, führt hier das Beharren zur Katastrophe, gerade weil es nicht unberechtigt ist, weil es aus dem innersten Lebenstriebe der handelnden Personen abzuleiten ist. In dem bedeutendsten Werk, dem Trauerspiel „Mudder Mews" (1904), ist das uralte Motiv von der bösen Schwiegermutter durch Zurückführung auf die bäuerische Abwehr aller fremden Art vertieft und mit tragischer Wucht zum Austrag gebracht worden. Aber auch die wirre Verschwendertragödie „De dütsche Michel" (1905), eine Art plattdeutschen Märchendramas,

läßt den geschmeidigen Idealismus des heimgekehrten Grafen am ländlichen Trotz scheitern. Nur werden hier die Symbole gesucht, die sich dort von selbst gestalten. Der hungernde Schriftsteller empfand am eigenen Leibe den Widerstand der wohlmeinenden Beharrlichkeit gegen sein Streben, ein neues Haus zu bauen, zu schenken, zu erziehen. Das niederdeutsche Drama, dem Stavenhagen Bahn gebrochen hat, hat in Hermann Boßdorf (geb. 1877, „De Fährkrog", „Bahnmeester Dod"), einen neuen hoffnungsvollen Vertreter gefunden.

Die naturalistische Kunstauffassung war an die Überzeugung gebunden geblieben, daß der Mensch das Ergebnis einer Reihe gesellschaftlicher und natürlicher Bedingtheiten sei, und die Veranschaulichung der bedingenden Faktoren eine darstellerische Hauptaufgabe, deren Bewältigung meistens zu einem niederdrückenden Schluß führte. Daß in der Existenz des Individuums nur ein beschränkter Teil ganz auf dem eigenen Selbst ruhender Besitz, spontane Individualität ist, gehört auch für die nun folgende Kunstepoche zum Gemeinbestand der Gedanken. Aber den jetzt in den Vordergrund getriebenen Faktoren eignet eine durchaus optimistische Tendenz, eine hellere Färbung: gegenüber Milieu, Vererbung, sozialen Krankheitskeimen werden nun Natur, Landschaft, Volkstum, Stammesart, Weltzusammenhang, Glaubenskraft als Grundlagen der dichterischen Menschengestaltung erfaßt, die ein erneuertes Vertrauensverhältnis, eine tiefgreifende Zuversicht ausatmen. Eine schwerblütige Natur wie Helene Voigt-Diederichs (geb. 1876) entwickelte sich in Romanen aus dem niedersächsischen Volksleben („Regine Vosgerau" 1902, „Dreiviertel Stund vor Tag" 1905), Gedichten („Unterstrom" 1901) und Novellen („Nur ein Gleichnis" 1909) zu fester Selbstgewißheit, die für Maeterlincks Frage „Bestehen wir wirklich nur aus Vorgängen, die man in die Hand nehmen kann wie die Kiesel der Straße?" die Antwort findet.

Timm Kröger (1844—1918), der Sproß alter Bauerngeschlechter Schleswig-Holsteins, deren Überlieferung „zusammengesetzte Naturen", spekulative Weltflucht und nüchternen Klarblick, sowie eine volkstümliche Erzählergabe kennt, hat in seinen Novellen und Stimmungsbildern den engen Zusammenhang mit dem Volksschlag, in dessen Mitte er aufwuchs, und eine freiere Kunstauffassung gewahrt. Er selbst hat sich Anregungen durch Tolstoi, Maupassant, Daudet, verpflichtet gefühlt, aber diese kamen ihm erst, als seine Art sich schon gefestigt hatte und nicht mehr tiefer zu beeinflussen war. Seine stille, unauffällige Kunst hat die niederdeutsche Heidelandschaft und ihre Bewohner in sicherem Besitz und entfaltet mit gewinnendem Humor die freigewachsenen Gaben eines in mündlicher Erzählweise erfahrenen, gefühlsstarken Darstellers. Enger begrenzt in der Wirkung ist J. H. Fehrs (1838—1916),

dessen Kraft aber in glücklichen Augenblicken an die größten niederdeutschen Mundartdichter heranreicht. Er ist geschätzt als Lyriker und schritt noch in seinem 70. Lebensjahr von der Erzählung zum Roman vor. Mit „Maren" hat er eine schleswig-holsteinische Stromtid aus der Zeit der Erhebung geschaffen. Dagegen kann sich Ottomar Enking (geb. 1857) nur mit den humorvollen Gestalten aus der Kleinbürgerwelt holsteinischer Ostseestädtchen behaupten („Familie P. C. Behm" 1902, „Patriarch Mahnke" 1905). Wo er darüber hinausstrebte, büßte er sein Bestes ein.

Die Erfüllung einer schönen Hoffnung für die niederdeutsche Literatur ging verloren, als Gorch Fock in der Seeschlacht am Skagerrack den Tod fand, ein derbes Fabuliertalent, das den alten niederdeutschen Schelmenroman glücklich erneuerte („Hein Godenwind, de Admirol von Moskitonien" 1912) und in den Roman „Seefahrt ist not" (1913), der die Finkenwärder Hochseefischerei zum Gegenstande hat, seinen starken Lebensmut hineinklingen ließ. Auch Hermann Löns (geb. 1866) fiel im Weltkrieg, ehe er mit seinen bedeutenden Romanen „Der Werwolf" (1910) und „Das zweite Gesicht" (1911) sein letztes Wort gesprochen hatte. Seine farbigen Heidebilder, von großer Anschauung erfüllt, streben eine neue Art der Naturbelebung an, die als mythisch bezeichnet werden darf. Dagegen läßt Karl Söhle (geb. 1861), der liebenswürdige Schilderer dörflicher Kunstdilettanten („Musikantengeschichten" 1897, „Musikanten und Sonderlinge" 1900), in seinen Heidebildern („Schummerstunde" 1905) Gestalten der Volks- und Ortsmythologie auftreten, ohne sich eine von Grund auf originale Anschauungsweise zu erarbeiten.

Was diese naturwüchsige niederdeutsche, vor allem schleswig-holsteinische Dichtung mit ihrer tiefen Erfassung des Landschaftsbildes, mit ihrer grüblerischen und instinktsicheren Menschengestaltung zu bedeuten hatte, ging der deutschen Leserwelt an Gustav Frenssens (geb. 1863) „Jörn Uhl" (1901) auf, einer Dichtung, die auf breiterer und festerer Grundlage ruhte, als die allgemeine Vorstellung von der „Literatur" wahrzunehmen gewohnt war. Der Held dieses Bildungsromanes ließ ein bemerkenswertes seelisches Schwergewicht spüren, ihm war das Erbteil seines harten und sinnigen Stammes, die Arbeitslast des ganzen Bauernstandes, der Erlösungsdrang wissenshungriger Volksschichten mitgegeben — ein Typus des deutschen Menschen, einfach, schwer, würgend, individualisiert mit dem Griff eines geborenen Erzählers, dessen überraschende Kraft die Gefahr der Breite nicht scheut und sich auch nicht verleugnet, wenn er guten und schlechten literarischen Vorbildern verfällt. Sucht man aber nach weiteren positiven Erweisen dieser Kraft, so findet man mehr davon in dem früheren Roman „Die drei Getreuen" als in „Hilligenlei" mit seiner unglücklich modernisierten Christusgeschichte und allen nachfolgenden Werken,

die den scheuen Ernst des Verfassers und seine stille Fühlung menschlicher Tiefen in Extreme verschleuderten und auch sprachlich verwildert sind.

Frenssen hat sofort literarisch starken Einfluß gewonnen. Die von ihm angeschlagenen Töne klangen in allen deutschen Landschaften wieder. Der Westfale Hermann Wette (geb. 1857) hat im biographischen Roman („Krauskopf" 1903, „Spökenkieker" 1907) und in kürzeren Erzählungen („Wunderliche Heilige" 1912) kräftige Anschaulichkeit, Humor, weitherziges Menschenverständnis und Sinn für religiöse Kämpfe und Bedrängnisse bewährt. Eine robuste Komik zeichnet die lebensvollen Erzählungen Leonard Schrickels aus (geb. 1867: „Der goldene Stiefel" 1907, „Zukunft" 1910); in die späteren Werke „Gottesknecht" (1914), „Land" (1916) mischten sich Satire und Anklagestimmung. Liebenswürdiger gibt sich der Schlesier Paul Keller (geb. 1873: „Waldwinter" 1902, „Heimat" 1904, „Der Sohn der Hagar" 1907) mit romantischer Färbung. Ihm fiel der Fund einer glücklichen Idee zu, die er aber in „Ferien vom Ich" (1915) nicht mit entsprechender Erfindungskraft weiterführen konnte. Aus lustigen Schwänken steuert Adam Karillon, ein Odenwälder Landarzt, der erst spät als Dichter vor die Öffentlichkeit trat (geb. 1853), seinen „Michael Hely" (1904) in ein düsteres Finale, aus dem biographischen Rahmen löst sich die „Mühle von Husterloh" mit der Schilderung des Einbruchs moderner Industrie in ein stilles Waldtal, und „O Domina mea" (1909) führt aus der Heimat in die Welt. Auch Wilhelm Holzamer (1870—1907) hat sich aus der hessischen Heimat entfernt, ohne sich ihr zu entfremden („Peter Nockler" 1902, „Der Entgleiste" 1910). Das Das oberhessische Kleinstadtleben bietet unerschöpflichen Stoff für Alfred Bock (geb. 1859: „Der Flurschütz" 1901, „Hessenluft" 1906, „Die Pariser" 1909, „Die Oberwälder" 1912, „Grete Fillunger" 1918). Stärker im Atmosphärisch-Landschaftlichen sind die Erzählungen Hans Raithels, der im Fichtelgebirge zu Hause ist. Dem Wuppertal entstammt Rudolf Herzog, der mit vielgelesenen Romanen in forcierter Plattheit nach vielen Seiten ausgriff, während die tiefreligiöse Natur des Westerwälder Pfarrers Fritz Philippi (geb. 1869) eine stille, starke Wirkung in begrenztem Gebiete ausübte. Adele Gerhard (geb. 1868) hat in ihrem Kölner Roman „Vom Sinken und Werden" (1912) den Gegensatz zwischen den alteingesessenen Mächten der katholischen Kirche zum modernen Geist, wie er schon Gutzkow im „Zauberer von Rom" und Clara Viebig zur Darstellung gereizt, mit Verständnis für das feste Fundament dieser Macht zur Anschauung gebracht und in dem Roman „Am alten Graben" (1917) den Konflikt von Überlieferung und fortschreitendem Eigenleben an einer fein erfühlten und wirksam gegen den Horizont der Zeit gestellten Frauenfigur entwickelt. Lebendige und kraftvolle Gestalten sind

auch der Rheinländerin Nanny Lambrecht geglückt („Armsünderin" 1908, „Notwehr" 1911), ihr Kriegsroman „Die Fahne der Wallonen" (195) zeigt aber bei großer Kraft der Farbengebung doch eine bedenkliche Romanromantik.

Eine andere Mischung der typischen deutschen Gegensätze von Nüchternheit und Tiefsinn, Feingefühl und Derbheit, Bekennermut und Verschlossenheit, Teilnahme und Einkehr, eine andere Spielart volkstümlichen Behagens an Kraftnaturen, Käuzen und Helden, stellt der schwäbisch-alemannische Stamm heraus, angesiedelt in gebirgiger Landschaft, auf altem Kulturboden, der lange Zeit den Schwerpunkt deutscher Reichsmacht bedeutet hat. So starke darstellerische Anregung diese Umwelt geboten hat und noch bietet, gerade die Dichter, die ihre besten Kräfte in sich aufgenommen haben, sind in anderem Zusammenhang zu nennen, da sie sich noch andere Voraussetzungen ihres Schaffens erworben haben. Aus dem eigentlichen Schwaben seien hier außer dem Humoristen Wilhelm Schussen (geb. 1874: „Vinzens Faulhaber" 1907, „Der verliebte Eremit" 1917) und den jungen Dichtern Hans Heinrich Ehrler („Die Reise ins Pfarrhaus" 1913) und Peter Dörfler zwei Frauen genannt: Anna Schieber, deren Roman „Alle guten Geister" die Erinnerung an einen stillen Kleinstadtgarten zurückläßt, und Auguste Supper (geb. 1867: „Dahinten bei uns" 1915, „Lehrzeit" 1912, „Der Herrensohn" 1916), eine starke Begabung, hervorgehend aus dem festen Grunde eines bekenntnisfreien Christentums mit lebhaftem Sinn für menschliche Originalität, sehr glücklich und schlagkräftig im Dialog.

Für das elsässische Schrifttum ist die starke Abwanderung nach Frankreich bedeutungsvoll geworden, die eine fühlbare Lücke hinterließ. Die elsässische Jugend, die sich in den letzten beiden Jahrzehnten vor dem Weltkriege sehr stürmisch geregt hat, strebte nach Deutschland oder fühlte europäisch, während Eingewanderte literarisch feste Wurzel schlugen. Anselma Heines Roman „Die verborgene Schrift" hat das urtümlich Deutsche des elsässischen Kleinstadtbildes, das Erbteil der Zeit Fischarts in den Menschen, die Mischung französischen und alemannischen Wesens mit tiefem Blick aufgespürt. Hermann Stegemann (geb. 1870) hat mit seinem kräftigen Roman „Daniel Junt" (1905) dem Verbrecher aus starrem Rechtsgefühl, den Bauern, und mit den „Krafft von Illzach" (1913) das behäbige Bürgertum mit solcher Echtheit dargestellt, daß die französischen Elsaßromanschriftsteller dieses Werk als gültige Gegenkundgebung hinnehmen konnten. Artur Babillotte (1887 bis 1917) hat die Doppelstellung des Elsässers mit kaustischem Humor und festem Zugriff an verschiedenen Konfliktmöglichkeiten hervortreten lassen, die entscheidende Tragödie des Elsässers schrieb René Schickele mit dem

„Hans im Schnakenloch“. Für den altelsässischen Partikularismus ist Gustav Stoßkopf bezeichnend, der an der Gründung des „elsässischen Theaters“ (1899) hervorragend beteiligt war und das Volksstück „Der Herr Maire“ geschrieben hat. Aber auch der Jurist Julius Greber, ein Reichsdeutscher aus Aachen (geb. 1866) hat prächtige elsässische Typen gezeichnet, den „Propriétaire, fruehjer Epicier“ Anatol Stieffatre, der weder deutsch noch französisch reden kann, er hat sich auch in ernsteren Stücken versucht.

Das „Lob des Herkommens“ und die Verwaltung von Gottfried Kellers Erbschaft hat die deutsch-schweizerische Dichtung lange Zeit abgehalten, sich der Gesamtheit der Lebensmächte zu einer rücksichtslosen Auseinandersetzung gegenüberzustellen, und Eduard Korrodis „Schweizerische Literaturbriefe“ (1918) konnten mit Recht rügen, daß in der erzählenden Literatur fast durch zwei Jahrzehnte das Pendel zwischen Bauernroman und Alpenroman geschwungen habe. Er konnte aber auch auf die Anfänge eines neuen Schrifttums hinweisen, dessen Vertreter das Unbehagliche nicht fliehen und bereit sind, das begrenzte, gesicherte Leben wegzuwerfen, um das frei dahinströmende Leben zu gewinnen.

Der achtbare Repräsentant der älteren Erzählweise ist Ernst Zahn (geb. 1867), gegen den sich die Opposition der Jugend und anderer erst recht im Urteil vielfach unbillig vergriffen hat. Zahn hat seine Kraft an Jeremias Gotthelfs wilder Dreiheit: wilder Erde, wilden Wassern, wilder Luft mit wechselndem Glück erprobt. Gestalten von einfacher, packender Monumentalität sind ihm geraten und Wiederholungen mißrieten ihm. Oft stört die zu häufige Anwendung einfacher Kontraste und natürlicher Analogien. Seine schweigsamen Menschen bezwingen doch mitunter allzu leicht ihre Schmerzen und Enttäuschungen, und ihre verhaltene Kraft wird starr. Als Zahn dann in späteren Jahren seine Erzählungen in seiner Heimatstadt Zürich ansiedelte, hatte er erst die Resignation zu vollerem und feinerem Klingen gebracht, aber in den letzten Veröffentlichungen sich schematisiert. — Im äußeren Rahmen und in der Erfindung vielfach durch Konvention beengt, aber in der Darstellung der Menschen, im Dialog und der Stimmung farbig, frisch, durchschlagend, sind die Erzählungen aus der Urschweiz von Meinrad Lienert (geb. 1865), für dessen Gedichte in schwyzer Mundart Karl Spitteler warmherzig eingetreten ist.

Gottfried Kellers „Grüner Heinrich“ und Zolas Künstlerroman „L'Oeuvre“ haben bei Walter Siegfrieds (geb. 1858) „Tino Moralt“ (1890) Pate gestanden. Siegfried schrieb hier die Tragödie der erlöschenden Künstlerkraft, wie Wilbrandt in „Herman Ifinger“ und Rudyard Kipling in „The Light that failed“. Modelle haben geholfen: Stauffer-Berns Leidensgeschichte. Aber

die Modelle haben auch geschadet. Statt Tino Moralt auf seinem Gebiet zu halten, läßt Siegfried ihn auch Schriftsteller werden und hier ebenfalls scheitern. Dadurch wird selbst die anfängliche Tätigkeit Moralts in die fatale Beleuchtung des Dilettantismus gerückt, um so mehr, als er gar noch Virtuos auf dem Klavier ist, das Problem verschiebt sich von der Tragödie des Künstlers zur Tragik des Dilettanten und schlägt durch den Zwang des Modells ins Pathologische um. Mit unheimlicher Genauigkeit wird der seelische Zusammenbruch geschildert, bis zu den letzten Anzeichen: Halluzinationen, Verlust des Gefühls für Rhythmus, Einbüßen der moralischen Empfindung, Zerstörungssucht. In seinen nächsten Büchern („Fermont" 1893, auch in der Form von Stauffers Nachlaßband abhängig, „Um der Heimat willen" 1897), in der gemütvollen Erzählung „Grittli Brunnenmeister" (1899) und der epigrammatischen Novelle „Der Wohltäter" (1900) hat Siegfried die Höhe seines Erstlingswerks nicht wieder erreicht. Die Monotonie des lehrhaften Romans „Die Fremde" (1905) wird durch einen eigentümlich altschweizerischen Chauvinismus nicht aufgehoben.

Eine jüngere Generation hat in freierem Anlauf mit künstlerischem Wagemut schwierige Probleme menschlicher Entwicklung angegriffen, dabei sich aber eine Einfachheit der Seele erhalten, wie sie sich in anderen Landstrichen nur wenige gestatten können, ohne leer oder gesucht, süßlich oder roh zu werden. Auch tritt in diesem Dichtergeschlecht die natürliche Sprachbegabung des Alemannen in breitem Umfang zutage. Aus der altertümlichen urwüchsigen Mundart gehen immer neue Kräfte in die Schriftsprache ein, und ein Vertreter der deutschschweizerischen Jugend folgt dem andern, der im ruhigen Fluß seiner Satzmelodie Nachdruck und Präzision mit Fülle und Sinnlichkeit verbindet. Paul Ilg (geb. 1875) zeigt schon in seinem ungeklärten Roman „Lebensdrang" (1905), daß sich die Unruhe seines Blutes nicht mit der ersten Jugend legen wird, und im „Landstörzer" wie in dem Pubertätsroman „Die Brüder Moor" (1912), daß ihm von Natur so viel Festigkeit und Kraftbewußtsein mitgegeben ist, um im schwersten Ringen mit brutaler Not, in wirrer Bedrängnis verirrter Urtriebe die Zuversicht der Selbsterhaltung zu bewahren. Ilg wird vom dunkeln Erlebnis nicht überwältigt, er hält ihm stand und packt zu. Der autobiographische Gehalt aller seiner Bücher, auch der herben Kindheitsgeschichte „Menschlein Matthias" (1913), reift in scharf umrissener Menschengestaltung aus, und die verschiedenen Einstellungen und Konsequenzen haben wohl ihre feste Form, aber noch nicht die letzte Erledigung gefunden. — Die Explosivkraft von Felix Möschlins (geb. 1882) Temperament wirkt nach anderer Richtung. Seine Romane „Die Königschmieds" (1909), „Der Amerikajohann" (1911) führen durch Zerstörung zum

Aufbau oder zur Hoffnung auf neues Erstehen entsühnter Gemeinschaft. Die starke äußere Bewegtheit, Brand, Totschlag, Aufruhr, entspricht hier einem tiefergriffenen Innern. Möschlin kann sich in der Ökonomie der Darstellung irren und in der Wahl der Motive vergreifen, seine klare Gegenständlichkeit wirkt unvermindert. Er ist einer der ersten Schweizer, die auch außerhalb der Heimat sich in der scharfen Erfassung des Landschaftlichen bewähren. So eindrucksvoll Möschlin die zerstörende Gewalt des Industriezeitalters fühlt und zur Darstellung bringt, seine Zeitkritik hält sich entfernt von Abwehr und Verbitterung. Dagegen ist das kritische Verhältnis zur Umwelt bei Hermann Kurz wesentlich mitbestimmend für seine etwas bittere Menschengestaltung („Die Schartenmärtler", „Stoffelhis" 1907). Sein spottlustiger Grundton bringt ihn in die Nähe Jakob Schaffners, der aber die Dinge doch schwerer nimmt und in mystische Tiefen enteilt. Sein politischer Roman „Sie tanzen Ringel-Ringelreihen" (1913) hat noch einige glückliche Momente in der Vorführung von politischen Geschäftemachern und Parteibildungen, bringt aber nicht alle verheißungsvollen Ansätze heraus und wird stellenweise etwas dünn. Der Hang zum Karikieren führt ihn zu weit ins Abstrakte.

Unter den österreichischen Alpenländern ist die Steiermark längst nicht mehr die einzige Provinz, von der die Dichter unseres Jahrhunderts, Einheimische wie Zugewanderte, singen und sagen. Auch die Vorlande, die Kernstücke der ehemaligen Monarchie haben ihre Poeten gefunden, denen im allgemeinen anzumerken ist, daß das Wasser zu Tale und nicht zu Berge fließt. Die Mittelpunkte der „Heimatkunst" sind hier viel reicher an Zahl und liegen dichter zusammen, aber diese österreichische Provinzliteratur, die sich ihres Unterschiedes, teilweise auch ihres Gegensatzes zur hauptstädtischen Produktion bewußt blieb, ohne sich deren Einwirkungen verschließen zu können, hat nicht nur ihrer Masse wegen erhebliche Bedeutung. Auch nicht allein wegen des großen, sehr weit reichenden Erfolges einzelner von ihr hervorgebrachter Schriftsteller, sondern vor allem, weil sie eine wirkende Kraft im geistigen Leben Deutsch-Österreichs darstellt, eine Macht, die bisher imstande gewesen ist, nicht leichtzunehmenden Gegenkräften das Gleichgewicht zu halten.

Ihre gemeinsamen Grundzüge fallen leicht ins Auge: Ein stark bewußtes Naturgefühl, musikalischer Sinn, freies Ausströmen der Empfindung ohne Scheu vor Redseligkeit. Neben ganz bestimmten Vorstellungen menschlicher Werte, eines männlichen Ideals voll Kraft und Güte, offenherziger und beschaulicher Kunstenthusiasten, neben der Bevorzugung von herben und mit empfänglichen Sinnen begabten Frauennaturen macht sich eine stark optimistische Lebensanschauung geltend, deren Ausdruck auf die norddeutsche Kritik nicht immer überzeugend und anziehend wirkt, obwohl auch in Nord-

deutschland ein sehr großer Leserkreis den Reizen dieses Schrifttums zugänglich ist. Aber gerade dieser Optimismus, dessen literarische Gestaltung auf Ablehnung stößt, ist interessant und bedeutsam schon allein wegen seines Auftauchens in einer geschichtlichen Lage, die ihm so wenige Stützen bieten kann. Wer den Blick von der Bedrängnis des Nationalitätenkampfes, der parteipolitischen und wirtschaftlichen Gegensätze und von der Katastrophe des Kaiserstaats auf den Roman dieser entscheidenden Jahre zurücklenkt, der bringt für seine Grundstimmung nicht leicht ein unbefangenes Verständnis auf. Es zeigt sich aber, daß die Natur des Landes und die unzerstörten Formen eines immer noch urwüchsigen Volkslebens mächtiger sind als die trüben Erfahrungen der Zeitgeschichte.

Der idyllische Zug, der auch Schriftstellern eigen ist, die in ihrer Stofflichkeit die Nöte ihres Volkes nicht ignoriert haben, neigt zu einem leisen Lyrismus und oft zu rasch zufriedener Beschaulichkeit. Er wird von Wilhelm Fischer (geb. 1846: „Grazer Novellen“ 1898, „Die Freude am Licht“ 1902, „Hans Heinzelin“ 1905, „Lebensmorgen“ 1906) in eine philosophisch-träumerische Fassung gebracht. Er lauscht auf die Stimme, die das Zauberwort für die verschlossene Pforte zum Glück zuraunt, und gibt seine Zufriedenheit nicht auf, wenn er sich damit bescheiden muß, daß die irdischen Ohren seiner Gestalten für diese Stimme zu grob sind. Weicher und zärtlicher sind die Töne des Lyrikers Franz Karl Ginzkey (geb. 1871: „Das heimliche Läuten“), dessen Roman „Jakobus und die Frauen“ (1908) in Stimmung zerfließt und mit der Geschichtsklitterung „Der von der Vogelweide“ (1912) stark vergröbert. Einen reineren Ausdruck findet die Vereinigung von Naturgefühl und Heimatliebe bei Hans von Hoffensthal (1877—1914: „Maria Himmelfahrt“ 1905, „Helene Laasen“ 1906, „Lori Graff“ 1909, „Marion Flora“ 1914), aber ihre Tragkraft reicht nicht aus, um die Zuflucht zu dürren psychologischen Formeln und sexualhygienischen Warnungen zu verhüten. Im „Dritten Licht“ (1911) hat er Schnitzlers „Anatol“ nach Bozen versetzt. Rudolf Hans Bartsch (geb. 1873) löst in seinem hellen, aber allzulaut gepriesenen Roman „Zwölf aus der Steiermark“ (1908) die Bewegung der Zeit in parallele Lebensläufe auf und hat mit der ansprechenden Verkörperung des schönen Graz in der wunderschönen Frau, die alle minnen, eine ältere Manier der Symbolik mit Geschick und Erfolg und literarischer Nachwirkung erneuert. In „Elisabeth Kött“ (1909) mißglückte der Versuch, einen modernen Roman von „theatralischer Sendung“ zu schaffen: wie auf einer Probe werden Liebe, Leidenschaft, Idealismus von den Hauptfiguren nur „markiert“. Wenn Bartsch daran ging, sein Ideal von Innerlichkeit in die Nationalitätenkämpfe einzustellen („Das deutsche Leid“ 1911), so versagte der

ursprünglich mit einer liebenswürdigen Begabung ausgestattete Erzähler nach beiden Seiten. Emil Ertl (geb. 1860), dessen erste Novellen nicht frei von Koketterie sind, unternahm mit der Romantrilogie „Ein Volk an der Arbeit" (1906—1912) die Geschichte einer Wiener Bürgerfamilie tiefer in den zeitgeschichtlichen Ideen und sozialen Bedingungen festzulegen, als es in Hermann Bahrs Romanserie geschieht. Am höchsten steht der erste Band „Die Leute vom blauen Kuckuckshaus", voll anmutig altmodischer Bandweberei. Der Revolution von 1848 ist Ertl manches schuldig geblieben, und im Gegenwartsteil übernimmt er sich im Pathos. Die novellistische Anlage scheint überall durch. Bei Jakob Julius David (1859—1906) ist in den größeren Erzählungen („Höferecht" 1890, „Blut" 1891, „Am Wege sterben" 1899) die alte Tradition, wie sie etwa noch Ferdinand von Saar trotz modernen Anklängen vertritt, stärker als die junge Richtung, der erst sein ausgezeichneter Wiener Familienroman „Der Übergang" (1902) angehört. Er zeigt in seinen Novellen und Dramen eine entschiedene Annäherung an die weicheinfühlende Methode Arthur Schnitzlers, aber seine sympathische Sprödigkeit erhält sich Sinn und Besitz menschlicher Substanz, er steht ziemlich allein mit seinem ungewöhnlichen Ernst, der seinem versonnenen Humor den starken Schlagschatten gibt.

Von der pessimistischen Tendenz, deren Gewaltsamkeit „Hans Jaeckels erstes Liebesjahr" (1901) beeinträchtigt, hat sich Franz Nabl in den scharf zugespitzten bitteren Novellen „Narrentanz" freigemacht und in dem Roman „Ödhof" (1910) seine düstere Kraft zur Reife entwickelt. Er hat hier einen bäuerlichen Gewaltmenschen von ungebärdigem Unabhängigkeitssinn ohne Kraftprotzentum, eine prachtvolle Natur ohne Sentimentalität zur Anschauung gebracht und im „Grab des Lebendigen" (1917) seine Vorzüge voll behauptet, ein standfester breitbrüstiger Gestalter, der schwere Stücke auf sich nehmen kann, ohne sich zu verrenken. Dagegen ist Karl Schönherr (geb. 1869) nach unverächtlichen dramatischen Anfängen („Sonnwendtag" 1902, „Erde" 1907) immer mehr der verzerrten Grimasse und der Brutalität der Schwäche verfallen („Glaube und Heimat" 1910, „Volk in Not" 1916). Am erträglichsten ist noch sein Bravourstück „Weibsteufel". Auch in seinen Erzählungen kann er seine zähneknirschende Manier nicht ablegen und über unechte Naivität nicht hinwegtäuschen.

Unabhängig von den Verschiedenheiten der literarischen Bekenntnisse hat sich in der Dichtung dieser Zeit ein gemeinsamer Zug der Menschenauffassung entwickelt. Er hebt gewiß nicht die Unterschiede des Ranges und der Richtung auf, von den Gegensätzen des Bewußtseins und der Individualität gar nicht zu reden, prägt sich aber in so durchaus heterogenen Künstlernaturen

aus, daß ihm ein unterscheidendes und wie ich glaube entscheidendes Kennzeichen der geschichtlichen Periode, in der wir noch leben, zu erblicken ist. Es handelt sich nicht bloß um eine neue Fassung jener Antinomie zwischen dem Eigenwert des Individuellen und seiner Verflochtenheit in einen überindividuellen Bereich, mit der Goethe und Wilhelm von Humboldt gerungen haben; es handelt sich um die Erarbeitung einer Anschauung, in der Ethik, Psychologie und Ästhetik sich wieder einheitlich zusammenschließen, um den kühnen Vorstoß der gestaltenden Phantasie in das Geheimnis des Unaussprechbar-Persönlichen bis an die entgegengesetzte Grenze, wo ein Formlos-Seelisches anhebt, von dem wir nicht sagen können, ob es durch Gegensätze wie Allgemein und Einzig, Menschlich und Göttlich zu fassen ist. Die Voraussetzung dieser dichterischen Tendenz ist die entschiedene Abkehr von der Idee, daß der Wert der menschlichen Persönlichkeit schon in ihrer zufälligen und sinnfälligen Besonderheit liegt. Vielmehr entsteht die Neigung, die menschlichen Werte nach der Tiefe ihrer Verwurzelung in jener Schicht zu bestimmen, in der die spenderischen Kräfte des Lebens rauschen und ursprüngliches Altertum der Menschheit sich verjüngt, indem es die Sicherungen des geschichtlichen Individuums durchbrennt. Daraus ergeben sich künstlerische Aufgaben, die noch nicht bewältigt sind, wenn die betrachtete oder dargestellte Gestalt so weit erhellt wird, wie sie sich nach ihren Erkenntnissen und sittlichen Gewöhnungen, nach ihren praktischen Instinkten und Sympathien richtet, sondern deren Ziel ist, ein Urgefühl, das sich von keinem persönlich bewußten Willen zwingen und lenken läßt, einen Grundstock ungeschiedener Kräfte und Strebungen zu erschließen. Von dieser Auffassung, die natürlich nicht aus geistesgeschichtlicher Urzeugung entstanden ist, sondern Humboldt, Schopenhauer, Nietzsche als Anreger anerkennen muß, wird auch die Interpretation großer Kunst der Vergangenheit geleitet. Friedrich Gundolfs (geb. 1880) Shakespeare-Auffassung („Shakespeare und der deutsche Geist" 1911) und sein Goethebild (1916) sind hierdurch entscheidend bestimmt, und er hat versucht, in seiner Shakespeare-Übersetzung (1908—1917) auch den Sprachstoff aus diesem Gefühl heraus zu erneuern. Viele jüngere und jüngste Kritiker haben trotz ihrem entgegengesetzten praktischen Standpunkt ihre Kategorien, zum mindesten die Motive ihrer Ablehnung des Naturalismus hieraus geschöpft. Vom Naturalismus her entwickelte sich Arthur Eloesser (geb. 1870) selbständig und unabhängig ein Gefühl für das dichterisch Substanzielle, einen unbeirrten Sinn für künstlerische Zulänglichkeit und stellte sich Aufgaben eindringlicher Erfassung des Persönlichen wie der Formgebung, zu denen die Leistungen Sainte-Beuves, de Vogüés, Lemaîtres bessere Gegenstücke bieten als die Darstellungsweise deutscher Kritiker und Historiker. Das kritische Verfahren Al-

fred Kerrs (geb. 1867) ist verwandt der Kunst Peter Altenbergs, zwischen Konzentration und ungeniertem Sichgehenlassen, Laune und prinzipieller Schärfe, lyrisch beschwingter Schnödigkeit und respektlosem Enthusiasmus schroff wechselnd, dringt er auf Entdeckung des dichterischen Lebenskernes und ist mitunter auch mit einer Faser oder einem Keimblättchen zufrieden. Kerr hat verlangt, daß man seinen Kritiken die gleiche oder noch höhere Bedeutung zuerkenne wie den kritisierten Werken. Er wird mit diesen Ansprüchen nicht durchdringen, aber er hat wenigstens für einige Jahre erreicht, daß sich ein Teil der produktiven Jugend seiner Führerschaft unterordnete. Die literarische Kritik hat, wie auch das Beispiel von Monty Jacobs, Emil Faktor, Josef Hofmiller beweist, sich bei den Dichtern Respekt zu verschaffen gewußt, während die Literarhistoriker trotz gutwilligem Bemühen den Zugang zur lebendigen Dichtung nicht finden konnten. Ohne falsche Rücksicht darf hier Richard M. Meyer (1861—1914) als Ausnahme nicht verschwiegen werden. — Moritz Heimann (geb. 1868) hat in bedeutenden kritischen Schriften wichtigen Wahrheiten Hebammendienste geleistet und durch seinen Rat und seine Hilfe das Erscheinen mancher Dichtung ermöglicht, die sonst der deutschen Literatur verloren gegangen wäre. Heimanns eigene Novellen sind mehr noch als durch seine schriftstellerische Erfahrung durch den nachdenklichen Geist, das Lebensverständnis und durch einen ungewöhnlichen moralischen Ernst, der doch nichts Starres hat, sondern einen tiefen Sinn für Paradoxie in sich schließt, ausgezeichnet. Von seinen Dramen zeigt die Komödie „Joachim von Brandt“ (1908) die seltene Fähigkeit, schon durch die reine Charakteristik des Helden Spannung zu erzeugen.

Nicht jeder Schaffende, der an der Herausarbeitung jenes Grundzugs Anteil hat, ist deshalb ein starker Dichter, denn auch hier deckt sich weder die zeitgeschichtliche noch die problemgeschichtliche Bedeutung ohne weiteres mit dem künstlerischen Wert, und der eigentümliche Einfluß, den Bewußtheit und Rollenwahl heutzutage auf die künstlerische Gestaltung ausüben, droht die Sachlage noch mehr zu verwirren. Aber jeder starke Dichter, der unter uns lebt, entrichtet auf seine Weise hierzu seinen Beitrag, dessen Wert erst an späten Früchten erkannt werden und dessen Ergebnis nicht wieder verloren gehen kann, solange der uns umfassende Zusammenhang des Geisteslebens Bestand haben wird. Damit ist nicht gesagt, daß seine künstlerische Relevanz ebenso lange empfunden werden wird und daß die äußerste Wertgrenze und der Endpunkt des Verständnisses hiermit erreicht ist.

Bei der Erspürung jenes geheimnisvollen Rückhalts der Persönlichkeit, der ihr Eigenstes und etwas ihr Fremdes umschließt, der ihr Wesen enthüllt und zugleich unter sie hinunter auf einen ungestalteten unendlichen Grund hinab-

weist, mußte sich die Dichtung, auch wenn sie nicht von außen her durch die allgemeine Geistesbewegung, den Inhalt einer Weltanschauung oder die Sehnsucht danach getrieben worden wäre, den Erscheinungen des religiösen Lebens nähern. Wenn gleichzeitig bedeutsame Richtungen der Religionswissenschaft das Interesse auf Gestaltungen urtümlichen Erlebens innerhalb der christlichen Überlieferung zu lenken suchten, wenn sie unter Aufstellung und Aneignung neuer Gesichtspunkte das Geniale, Inspiratorische der großen Erscheinungen aus der Glaubensgeschichte hervorhoben, so handelt es sich in den meisten Fällen nicht um ein Entgegenkommen, sondern um gleichgerichtete Tendenzen, um Teilhaben am gleichen Zeitinhalt, um ein Schöpfen aus der gleichen Quelle.

Die moderne Literatur kam zu ihren neuen Vorstellungen von menschlicher Tiefe, Unmittelbarkeit und seelischer Konsistenz ohne Seitenblicke vom profanen zum geistlichen Leben. Wenn auch Stefan George so wenig wie Gerhart Hauptmann und Hermann Stehr ohne Zusammenhang mit dem besonderen Gefühlsleben ihrer Kirchengemeinschaft zu denken sind, halte ich diese Entwicklung doch in ihren Anfängen für spontan. Je entschiedener aber innerhalb der Christlichkeit gegenüber der höheren Macht die tiefere Ganzheit, gegenüber dem Übersinnlichen das Untersinnliche betont wurde, desto enger ist die gegenseitige Durchdringung geworden.

Über die Stellung des katholischen Volksteils zur modernen Literatur und über die Zulässigkeit der Anteilnahme an ihr sind erregte Debatten ausgefochten worden, hervorgerufen durch die Mahnungen Carl Muths, dem in Johannes Mumbaur ein temperamentvoller Helfer erwuchs, und die Opposition Richard von Kraliks und Franz Eicherts. Jede geistesgeschichtliche Betrachtung muß es schon aus dem Grunde als schweren Nachteil beklagen, daß die konfessionelle Trennung im literarischen Leben sich so lange nach dem Aufhören des Kulturkampfs noch geltend gemacht hat, weil die katholische Anschauungsweise seelische Kräfte als selbstverständlichen Besitz enthält, um deren Erwerb sich die profane Geistigkeit erbittert und zuversichtlich, resignierend und entbehrend abmüht. Seit den Tagen der Romantik haben die Versuche nicht aufgehört, sich auf dem Wege der prédilection d'artiste dieser Werte zu versichern. Aber auch wo Ernst und Konsequenz über ein romantisches Verhältnis hinauswuchsen, konnte deren Wirkung auf den Gesamtgeist nur beschränkt und fragwürdig bleiben. Entscheidend war, ob es gelang, von der ungebrochenen, ererbten katholischen Überlieferung her einen Ton anzuschlagen, der die konfessionellen Schranken durchdringt, und es wird eine Schicksalsfrage sein, ob die dichterische Produktivität, die diese gebundenen Kräfte befreit und für das nationale Geistesleben fruchtbar macht,

nicht zu schnell wieder den Zusammenhang mit der Grundschicht ihrer Herkunft verliert, und ob nicht kirchenpolitische Eingriffe, deren Motive hier nicht zur Erörterung stehen, dieses Wirken nach der einen wie der andern Seite hin gefährden.

Konfessionell begrenzt ist Wesen und Einfluß von Dichtern wie Donatus Pfannmüller und Lorenz Krapp, dessen Versepos „Christus" höher steht als Franz. Eichert (geb. 1857) mit seinen Kampfliedern „Wetterleuchten" (1893) und selbst mit der weniger polemischen „Kreuzesminne" oder seiner unpolitischen Lyrik „Alpenglühen" (1912) oder Karl Domanig (1851 bis 1914), dessen „Tiroler Freiheitskampf" nur den Charakter des alten religiös-politischen Historienbildes wahrt. Eine stärkere Begabung, Marie Eugenie delle Grazie (geb. 1864) hat ihr Streben nach philosophischer Welterfassung, das bei allen altmodischen Schwächen ihrer Gedichte (1882) und bei aller Unklarheit ihrer symbolischen Dramatik („Schatten" 1901, „Schlagende Wetter" 1903) den großen Zug, den es ersehnt, wenigstens in glücklichen Momenten erreicht, von „unverbesserlicher Skepsis" zur Sehnsucht nach Wiederaufrichtung des Kreuzes umgebogen („Das Buch der Liebe" 1916); sie kam auch formal von der großen Tragödie („Saul" 1889) zum Einakter zurück („Zu spät" 1903), wie vom Epos („Robespierre" 1894) zur Novelle („Liebe" 1904) und zur Skizze („Das Buch des Lebens" 1914), aber ihr Roman „O Jugend" bedeutet ein künstlerisches Herabsteigen zum unbedenklichen Gebrauch des „Schlüssels". Ein so vollblütiger Erzähler, ein treffsicherer Humorist wie Augustin Wibbelt (s. S. 323), der wenigstens bisher nicht über die Grenzen seines Mundartgebiets hinausdringen konnte, ist für die deutsche Allgemeinheit noch zu entdecken, während die Dorfgeschichtenbegabung Anton Schotts (geb. 1866: „Der letzte Richter" 1901, „Notwebers Gabriel" 1912), die nur im „Wirt zum Gulden Rössel" (1910) sich zu nennenswerter Stärke entwickelte, kaum über den engsten Kreis sich ausbreiten wird.

Die ernsten Bestrebungen, von dem festen Standpunkt der katholischen Kirche aus sich des neuen Reichtums an seelischen Werten und geistigen Horizonten zu bemächtigen, erhielten durch Enrica von Handel-Mazzetti (geb. 1871) einen ungewöhnlichen Kräftezuwachs. Aber die reiche, ursprüngliche Begabung dieser erstaunlich kräftigen Dichternatur droht allmählich in unkünstlerischer Übertreibung zu verwuchern. Alle ihre großen Romane sind Bekehrungsgeschichten im Rahmen eines historischen, starkgefärbten Zeitbildes. Mit Ausnahme des Ersten „Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr" (1900) spielen sie alle („Jesse und Maria" 1906, „Die arme Margarete" 1911, „Stefana Schwertner" 1914), in der Zeit der triumphierenden Gegenreformation und in der steierischen Heimat der Dichterin. Eine Fülle von Gestalten

und von Aktion kreist jedesmal um die männliche und die weibliche Hauptfigur, in denen beiden die religiöse Energie der streitenden Bekenntnisse als charakterbildende Kraft gipfelt, und deren persönliche Gegnerschaft durch den Magnetismus einer unbewußten, im Augenblick der Katastrophe erwachenden Erotik gesteigert wird. Allein so oft die Vertreter der kämpfenden Kirchen ihre Rollen wechseln, so oft die Ausstattung verändert wird, das Verharren bei der gleichen Konfiguration der Hauptgestalten dieser Romane, beim Ausmalen der gleichen Gefühlsverwirrung, der schroffen Gegenüberstellung von wilder Gewalt und Gelassenheit, blutrünstiger Ekstase und schmelzender Milde deutet doch auf eine Erschöpfung der aufbauenden Phantasie hin, für die ein ständig größer werdender Aufwand von Personal, die Häufung der bis zur Brutalität drastischen Einzelheiten, die stetige Steigerung der seelischen Temperatur, die grellen Farben und die flackernde Diktion nicht entschädigen können. Diesem robusten Erzählertalent, das so oft der liebesseligen Gesinnung durchgeht, gilt die Befolgung des christlichen Gebots der Feindesliebe für künstlerische Objektivität. Die natürliche Anlage der Dichterin drängt zum Austrag elementarer Gegensätze, aber die Neigung, den Triumph des rein Menschlichen in den Sieg der Kirche zu verschlingen, verhindert das Aufgebot der letzten Kraft, wenn es sich darum handelt, dem Gegner gerecht zu werden. Trotz den vielen Verzerrungen und Gedunsenheiten ist ihr in „Jesse und Maria“ eine Schöpfung von großem Wurf gelungen; die herbe Frauengestalt der Glaubensheldin, in der widerwillige Liebe zum Feinde und geistlicher Tugendstolz die angeborene Fülle des Herzens austilgen, bis sie durch ihren Sieg zerbrochen wird, hat einen festeren Naturbestand als ihre nachfolgenden Schwestern und Gegenspielerinnen.

Bei gleicher Treue zur katholischen Kirche hat der Schweizer Heinrich Federer (geb. 1866) eine viel größere Unbefangenheit der Lebensauffassung und eine höhere Künstlerschaft der Charakteristik erreicht. Er besitzt die typischen Vorzüge des schweizerischen Erzählers, die in den „Lachweiler Geschichten“ (1910), „Berge und Menschen“ (1911), „Pilatus“ (1912) die Psychologie der Landschaft und der Menschen zu großartiger Geschlossenheit vereinigen, und er bricht das Erdreich in noch größerer Tiefe auf, um mit dem unvergeßlichen „Mätteliseppi“ (1916) dem wunderlichheiligen Genius seiner Kindheit ein Denkmal von kaum zu überbietender Lebensfülle zu setzen. In Federers Wesen liegt Beständigkeit mit lebenzeugender Unruhe, sichere Anschauung mit scharfer Menschenkritik in einem fruchtbaren Konflikt, der den Äußerungen des Dichters Inhalt und seinen Gestalten Relief gibt. Die Gläubigkeit des Verfassers kommt in diesen Dichtungen nur als erlebnisvertiefende Kraft ohne Tendenz zum Ausdruck. So hat Federer, ohne sich zu bewußten Konzessionen

an den nichtkatholischen Leser zu verstehen, die Schranken überwunden durch eine ehrfürchtige und zugleich derbe Großherzigkeit, eine milde und feste Gesinnung, die dem Heiligen wie dem Verworfenen ohne Überhebung und ohne läßliches Nachgeben entgegentritt. Aus dem Charakter seines Volkes holt er tieflagernde Gemütskräfte heraus und braucht sich nicht auf künstliche Rauheit und Kraftprotzentum zu versteifen, wenn er ernst wird. In den Umbrischen Reisegeschichten und den Erzählungen aus den Abruzzen ist er noch farbiger und feinspüriger für die Verflechtungen der Schicksale geworden und kündigt eine erfreuliche künstlerische Lernbereitschaft an.

Losgerissen von dem Mutterschoß der Kirche hat Hermann Stehr (geb. 1864) die religiöse Inbrunst als Grundstimmung, die Bildkraft des Kultes als unbewußt wirkenden Anstoß der Phantasie in sich bewahrt und von diesen Quellen sein persönliches Erleben, seinen unabhängigen Erkenntnisdrang, sein soziales Gefühl und sein Interesse am Menschen, psychologische Beobachtungen und seelische Erfahrungen durchdringen lassen. Die Religiosität ist bei ihm nicht Tendenz, sondern Voraussetzung, die dichterische Erhebung offenbart bei ihm ihre Urverwandtschaft mit religiösem Aufschwung; aber so stark dieser in Stehrs Arbeit und Anschauung mitwirkt, sein Dichtertum kommt doch zu freier Entfaltung, seine Existenz findet ihren Wesenspunkt im Künstlerischen. Von der Sprache bis zu den Charakteren, von der Situation bis zum Schicksal steht alles bei ihm auf der Kunst, deren großartiger Ernst sich allerdings mit der Strenge anderer Äußerungsarten des menschlichen Gewissens messen kann, und bedarf nicht der Stütze stofflichen Interesses. Die Schwere seines Ringens muß den Verdacht einer Profanierung des Heiligen von vornherein ausschließen und ihm die Anerkennung persönlicher Ursprünglichkeit sichern. Gewiß hat auch Stehr den Einfluß literarischer Strömungen und Vorbilder erfahren, und es gibt Perioden und Zustände in seiner Entwicklung, die ein Zurückbleiben der künstlerischen Kraft hinter seiner allgemeinen Anteilnahme an den Gedanken, die ihn bedrängen, und die er zu gestalten sucht, nicht verkennen lassen. Aber diese Unebenheiten sind die schicksalsmäßigen Ansporne zum künstlerischen Aufstieg geworden, und er hat den Urstoff des religiösen Erlebnisses dichterisch durchglüht, ohne ihm etwas von seiner vitalen Gewalt zu nehmen, und sich als Darsteller zu der Höhe seiner Entwürfe erhoben, in der Wechselwirkung der Weltverhältnisse sich steigernd, stets bis zur äußersten Hingabe den Problemen der Gegenstände wie den Forderungen der gestaltenden Arbeit nachgebend, zu unerschlossenen Tiefen des Lebensverständnisses, die eine dichterische Vorwegnahme, nicht das Einweben anderweitig erworbenen Wissens erobert.

Schon die ersten Werke Stehrs („Der Schindelmacher“ 1899, „Leonore

Gribel" 1900, „Das letzte Kind" 1903) zeigen die seltene Mischung von Versonnenheit und Zeitgefühl, von seelischem Archaismus und Jugend, eine Vereinigung von Gegensätzen, wie sie nur in einer Dichternatur von großem Format und dem festen Unterbau geistiger Zeitkräfte hervortreten. Selbst wenn neben den gewaltigen Konzeptionen tiefster Ergriffenheit die Irrgänge und Unzulänglichkeiten seiner ersten Werke stärker zur Geltung kommen sollten, ist doch schon diesen der Stempel einer großen Natur aufgedrückt.

Stehr begann als psychologischer Analytiker, als Beobachter und Belauscher feinster Regungen und furchtbarer Schmerzstarre, der bisweilen an der Studie zu haften schien. Noch im „Begrabenen Gott" (1904) treibt ihn sein Interesse, die Zerstörung einer Seele exemplarisch genau klarzulegen, zu zeichnerischer Härte, die symbolische Handlung, die mit dem Vergraben des Gottesbildes vollzogen wird, verliert dadurch ihren Ausdruckswert. Aber Funde und Eingebungen, wie der Krüppel auf seinen einsamen verborgenen Gängen sich aus den verwunschenen Geschichten abergläubischer Greise eine weltabgewandte lebensfeindliche Geheimlehre webt, die Auseinandersetzung des sterbenden Vaters mit dem gemißhandelten Sohn, der Sturm von Kummer und Verzweiflung in der Magd, deren Seele ein schnelles Wetter verheert hat, die Marter ihrer zu Tode getroffenen Hoffnung, ihr kurzer Kampf mit dem Schicksal — diese Bilder und Stimmungen kommen aus einer Phantasie, die vom Unterstrom des Daseins genährt wird und sich über die Zergliederung hinwegschwingt.

Schleiermacher konnte in seiner Apologie der Religion Zweifel aussprechen, daß diejenigen, die sich täglich am mühsamsten mit dem Irdischen abquälen, am ehesten imstande seien, mit dem Himmlischen vertraut zu werden, die über den nächsten Augenblick bang brüten und an die nächsten Gegenstände gekettet sind, ihr Auge am weitesten zum Universum erheben können. Die gegensätzliche Stellung Stehrs zu solcher romantischen Bildungsreligion begnügt sich nicht mit einer moralischen Verklärung der Armen oder mit ihrer Seligpreisung wegen ihrer Anwartschaft auf das Himmelreich. Wenn er seine ersten Werke vorzugsweise im kleinstädtischen und ländlichen Proletariat ungünstig bedachter Bezirke Schlesiens spielen läßt, so scheint er mitunter neben dem Landschaftlichen sozialkritische Motive, Massenelend, den geistigen Druck einer aussichtslosen Verstrickung in wirtschaftlicher Not stark hervorzukehren. Entscheidend aber ist für Stehrs Auffassungsart, daß er seine Menschen mitten in seelischer Bedrücktheit das Vertrauensverhältnis zum Himmlischen gewinnen, aus der Befangenheit in der Sorge um das Nächste zur verzückten Anschauung des Unergründlichen übergehen läßt. Die Vorbedingung dafür ist ein ungewöhnliches Ausmaß seelischen Begreifens, eine Kunst der Darstellung, die

ihre Gestalten in ihrem äußeren und inneren Zustand, in ihrem Aussehen und der Gegebenheit ihrer Umwelt eindringlich faßbar macht, um sie dann plötzlich hinter dichten Wolken metaphysischer Traumseligkeit verschwinden zu lassen und gerade in dieser Entrückung ihr eigentliches Wesen zu erfühlen. Auch andere Dichter haben die Seligkeit auf dem Boden irdischer Not, aus dem Märtyrertum das paradiesische Reich erblühen lassen. Stehrs Eigenart besteht aber, wie Gerhart Hauptmann schon am „Letzten Kind" erspürt hat, in der schlichten Durchdringung dieser beiden Zustände: „der schmerz- und schmachvolle irdische Kern, die furchtsame Hülle der Verklärung", das ist auch die Formel für die späteren Bücher Stehrs geblieben. Die Angst der zwischen Himmel und Hölle schwebenden Seele, die den Leib ihres Wirtes wie ein lästiges bleiernes Schneckenhaus stolpernd mit sich in die Abgründe der Verdammnis reißt und in Verzückungen sich winselnd und kriechend den paradiesischen Berggipfeln nahe glaubt, die Erbschaft des mittelalterlichen Weltgefühls und das Abbild moderner Seelenwildnis ist in das Grunderlebnis einer abgesonderten Persönlichkeit eingegangen. Diese Bangigkeit, die Hauptmann als anachronistisch empfindet, die aber nur so genannt werden kann, wenn man jede übermächtige Tiefe als Widerspruch zum Zeitgefühl empfindet, hat sich noch als ein Urbestandteil in Stehrs Kunst behauptet, als er in „Drei Nächten" (1909) die Selbstbefreiung und das Selbstgericht eines strebend bemühten Menschen entwickelte und als Erzähler zu größerer Ruhe kam, auch als er in den „Geschichten aus dem Mandelhause" (1912) einen Humor spielen läßt, glücklicher als in der Novellensammlung „Abendrot" (1917).

Hermann Stehr hat sich mit einer ungeheueren Konzentration seines Willens, dem Zwang seiner Natur gehorchend, aber niemals über die Möglichkeiten seiner Natur hinausgehend, in sein Grunderlebnis der erhabenen Kümmernis, des notverketteten Freischwungs versenkt, und er blieb als Dichter reich genug, der überwältigenden Erfahrung zu begegnen und sie in einer Fülle unergründlicher Gestalten ohne die Gefahr der Erschöpfung zu individualisieren. Aber eine dichterische Persönlichkeit vom Range Stehrs kann nicht auf der Grundlage eines einzigen und noch so tiefen Erlebnisses stehen, und so groß sein Register des Grauens und der Verzückung ist, so ergreifend seine bangen Erschütterungen: daß sich auch an ihm das allgemeine Entwicklungsgesetz des Künstlers, die Tendenz zur Festigung und Klärung bestätigt, wie es seine Bedeutung bekräftigt, zeigt nach den „Drei Nächten" der große Roman „Der Heiligenhof" (1918). Der Heiligenhofbauer Sintlinger, der mitten in der ererbten Wildheit seiner Sinne durch die Geburt seiner blinden Tochter zu neuem Dasein erweckt und von ihr in unsagbar lichte Höhen geführt wird, um nach der Heilung des Mädchens in Dunkelheit und Schatten zu geraten

und nach ihrem Tode aus der Nacht seines verwirrten und zerstörten Geistes herausgeführt, sich in Liebe allen Menschen aufzuschließen, wächst aus Versunkenheit und Gefangenschaft der Seele in ein Schicksal, dessen Erfüllung vom Geheimsten der Menschlichkeit für Augenblicke das Siegel löst und eine letzte Scheu enthüllt. Er scheint in der Weite zu wohnen, in einer Weltgegend, deren Grauen die einen in den Tod, die andern an den Rand des Irreseins treibt, über sich selbst in Zweifel, ob er ein Scheusal sei, das nicht zu leben verdient, oder ein so heiliger Mensch, daß er sich vor sich selber fürchten muß, bedrängt von dem unterirdischen Schäumen des Sintlingerschen Tollbluts und sicher in dem festen Glauben, daß seine blinde Tochter eine Erwählte ist, die schon im diesseitigen Leben immer tiefer in den außerirdischen Machtbereich hineinschreitet. In der schwersten Benommenheit behält er die Gewähr seines Wesens. Von Anfang bis zu Ende lagert über der Erzählung eine unheimliche Starrheit der Erwartung. Der düstere Aspekt erbitterter Feindschaft mit der nächsten Nachbarfamilie erweitert sich, indem der ganze Landesbezirk von dem Schicksal erfaßt wird, das über den Sintlingerhof geht. Der alte Wiedertäufergeist des rheinisch-westfälischen Hügellandes regt sich, ein wilder Bekehrungseifer steht gegen ihn auf, und die sozialen Kämpfe der Industriezentren wirken in das stille Land aufwühlend hinein. Aber mit dem Brausen der alten Klänge mischt sich ein neuer Reigen seliger Geister.

Dem starken Spürsinn für das Elementare, der zu den Stützpunkten des Persönlichen vorzudringen sucht, um seiner Verwachsenheit in Heimat, Natur, Gott und Geist bewußt zu werden, wird bei Carl Albrecht Bernoulli (geb. 1868) die Wage gehalten durch ein ungewöhnliches Bedürfnis nach geistiger Klarheit, eine Strenge der Rechenschaft vor dem intellektuellen Gewissen, die bisweilen ans Peinliche grenzt und in den letzten Werken der Eigenwilligkeit, dem Eigensinn erliegt. Bernoulli, der Schüler Franz Overbecks, hat die unerbittlich kritische Haltung, die er gegen legendarische Überlieferung geübt, auch nach dem Verlassen des theologischen Berufs, den Gestalten der eigenen Phantasie gegenüber bewahrt und sich eine Distanz zum Gegenstande geschaffen, der er teilweise eine grandiose Sachlichkeit des Stils verdankte. Jede Aussage des Erzählers scheint lang bedacht zu sein und gewinnt ihren stärksten Nachdruck durch den allgemeinen Grundsatz der Sparsamkeit und Zurückhaltung. Die blutwarme Fühlung mit der Kraft des heimatlichen Bodens, die so vielen Schweizer Dichtern eigen ist, geht Bernoulli deswegen nicht verloren, die angestammte Bedächtigkeit kann zu wuchtigen Schlägen ausholen, und die ungezwungenen Gesprächsformen der auftretenden Personen gewinnen ihr volles Leben durch den Gegensatz zu der epischen Kultur des Verfassers, der sich keine unaufgelöste Psychologie, kein skizzieren-

des Stricheln gestattet. Der grüblerische Zug des Pfarrerromans „Lukas Heland“ (1901) vertieft das Bild der Zeit und Landschaft in Bernoullis Hauptwerk, dem „Sonderbündler“ (1904). Bezeichnend für die künstlerische Überlegenheit ist die Art, wie der Verfasser den Schicksalslauf seines Helden von reifen und gütigen Menschen mit Anteil begleiten und von jedem nach seiner Art zurechtlegen läßt. Auf der Höhe und am Schluß wird auf das Hiobthema angespielt, aber es ist keine Wiederholung des Motivs in schweizerischer Gewandung, sondern eine von Grund auf ursprüngliche Auffassung, die „einen wahrhaft göttlichen Duldersinn und mit einer wahrhaft teuflischen Vermessenheit“ in einem merkwürdigen Stück Leben paart und den Sonderbündler nach seinem Siege im Kampf um die bürgerliche Selbstbehauptung der Allmacht alles was er von ihr empfangen, willig zurückgeben läßt und ihn vom Wundern zum Bewundern, zum Staunen und zur Anbetung führt. Im „Gesundgarten“ (1905) und der „Ausgrabung von Wichtern“ (1909) hat Bernoulli neue Gruppierungen für die auseinanderstrebenden Willensmächte gefunden, die mit dem zuckenden Flügelschlag einer verwirrenden Fernsucht die Ruhe verscheuchen und von einem kräftigen Lebenswillen gebändigt werden, für den Kontrast festgelegter Ansichten der Herkunft und freier kühner Erlebnisse, für die Nachwirkung heftiger Krisen in seltsamen Menschen, die hinter der beschaulichen Hülle ein kraftgesättigtes Leben entfalten. Zu der gleichen Geschlossenheit der Wirkung im Drama zu gelangen, ist Bernoulli versagt geblieben. Sein „Zwingli“ (1904) interessiert wegen seines entschlossenen Naturalismus und des Gebrauchs der Mundart, im „Ritt nach Fehrbellin“ (1908) verflackert das feurige Spätbarock des ersten Aktes in den folgenden, und der „Herzog von Perugia“ (1910) leidet an Störungen, die Bernoullis Schaffen lange Zeit gefährdet haben.

In Jakob Schaffner (geb. 1880: „Irrfahrten“ 1905, „Konrad Pilater“ 1910, Novellensammlungen: „Die Laterne“ 1907, „Die goldene Fratze“ 1913, „Grobschmiede“ 1914) regt sich freier die allerursprünglichste Lust am Fabulieren. Der junge Schweizer, der in seinen „Wanderbriefen des Hans Himmelhoch“ die moderne Wirklichkeitsfreude bis zum Götzendienst vor Lokomotiven und Elektrizitätswerken übertrieb, hat wohl von Gottfried Keller den lehrhaften Ernst übernommen, der sich mit einiger Schelmerei gut verträgt. Er hat andererseits von seinen reichsdeutschen Altersgenossen das Emaillieren mit schimmernden Beiwörtern und überraschenden Vergleichen gelernt — ist aber doch vor allem er selbst, ein sicherer Erzähler in einer klangreichen Sprache, voll klarer Anschauung der Gestalten und rascher epischer Kombinationsgabe, dessen Freude an der Merkwürdigkeit des Lebens Anfechtungen zu bestehen hat. Sein resolutes Bekenntnis zur Gegenwart, das sich gegen

sentimentale Rückblicke und verstiegene Verherrlichung, auch gegen eigene Anwandlungen, mit einem robusten, handfesten Humor und verzwickten Neckereien auflehnt und sich dabei für allerlei Eulenspiegeleien nicht zu schade dünkt, entwickelt sich zu aufrührerischen Witterungen, die aus den Finsternissen der Todesnähe blendende Erkenntnisse erhalten. Schon als Schaffner seinen Konrad Pilater antrieb, in der Nacht vor der Hochzeit sich aus dem Hause zu stehlen, um alles hinter sich zu lassen, was ihn mit Liebe fesselt, und Eisenarbeiter zu werden, war das letzte treibende Motiv nicht Wirklichkeitsfreude, sondern der Überfall fremder Fühlung. Diese Tendenz, die sich noch stärker im „Boten Gottes" (1911) regt und den Humor dieses welterneuernden Landstreicherromans in ein absonderliches Dämmerlicht sich mischen läßt, ist im „Dechant von Gottesbüren" (1917) zur vollen Auswirkung gekommen. Das Wanken und Brechen eines irdischen Glücks wirbelt ein logisch aufgeführtes Gebäude der Gotteserkenntnis um, weil der Priester, der es sich errichtet, in seine Rechnung das Wesen des hoheitsvoll liebenden Menschen und seine Abgründe nicht eingestellt hatte. Der Bescheid, daß alle mystisch gewaltigen Spekulationen weder das letzte Wort über Gottes Wesen sind, noch Raum genug enthalten, um die Wesenhaftigkeit der menschlichen Seele zu fassen, erfolgt nach tiefem Hineinleuchten in diese Finsternis. Vielleicht wäre Schaffner, wenn seine Konstitution so kräftig wäre, wie sie anfangs schien, mit größerem Wagemut und stärkerem Rückhalt zu noch tieferer Tragik vorgedrungen. Er hat an die Spannungen und Grenzen des heutigen Geistes gerührt und sich aus seinem Erschrecken in seinen verkniffenen Hohn gerettet, der alles Geschaffene als tendenziös empfindet und ihm erlaubt den Gehalt erhobener Seelenzustände durchzufühlen, ohne seine eigene Ruhe aufs Spiel zu setzen. Das ist noch keine letzte Reife, aber es will schon viel bedeuten, wenn dieser gefährliche Zwischenzustand Schaffners voll ausrundende Darstellungsgabe keinem Kränkeln aussetzt.

Leichteren Kaufs hat Hermann Hesse (geb. 1877) das Asyl einer trotzigen Lebenssicherheit erreicht, um es so schnell nicht wieder zu verlassen. Über den Weg, der Hesses „Peter Camenzind" (1904) aus dem Schweizer Seedörfchen Nimikon, das nicht sehr weit von Seldwyla gelegen zu denken ist, nach einigen Abstechern über Zürich und Paris in die Schule und Geburtsstätte des heiligen Franz von Assisi und von dort in die Heimat zurückführt, weht die gesunde Luft männlicher Kraft, der verlockende Geruch blühender Gärten und alten Weines. Er hat diese Stimmungen noch in manchen Novellen („Diesseits" 1907, „Nachbarn" 1909) festgehalten, von denen eine, „Heumond", sich sonderbar nahe mit Keyserlings fast gleichzeitiger „Schwüle Tage" berührt, aber den Eindruck nicht bannen können, daß er seinen Kreis zu eng geschlagen, sein

Wesen zu früh gesetzt habe. Auch der Roman „Unterm Rad“ (1905), mit dem Hesse nach dem Vorgang von Emil Strauß an dem Kampf der Dichter gegen die Lehrer teilzunehmen begann, bringt ihn trotz der scharfen Stellungnahme, der die darstellerische Kraft nicht nachkommt, nicht zu einem nochmaligen Ausholen, das den gewonnenen Besitz drangibt, um in einem höheren Spiel zu siegen, sowenig wie in „Gertrud“ (1910) die wiederholte Bearbeitung des autobiographischen Gehalts durch Bitterkeit und Resignation zu einem neuen Standpunkt gegen das Erlebnis gelangt. Erst „Roßhalde“ bedeutet einen entschiedenen Versuch, nach dem Abschied von der „süßen Dämmerung der Jugend“, allerdings nicht dem letzten, sich auf eine härtere Probe zu stellen.

Dagegen hat Emil Strauß (geb. 1866) — wie Lessing nach Goethes berühmten Wort bereit war, die persönliche Würde wegzuwerfen, weil er sich zutraute, sie jeden Augenblick wieder ergreifen und aufnehmen zu können — den früh errungenen festen Grund, der vielen als Zeichen endgültiger Einkehr und unumstößlicher Selbstsicherheit gelten durfte, fast mit jedem seiner Werke wieder aufgegeben, weil ihn das Vertrauen, ihn wiederzuerlangen, nicht verließ. Nach den (1896 entstandenen) Auswanderergeschichten „Menschenwege“ schien Strauß bereits im „Engelwirt“ (1900) eine künstlerische Haltung erworben zu haben, wie sie vielen andern tüchtigen Erzählern als Ziel vorschwebte. Mit einem unaufdringlich pädagogischen Zug hatte er Überlegenheit über den Stoff gewonnen, in der Sympathie mit der herben Tatkraft und verhaltenen Güte der verlassenen und wortlos verzeihenden Frau eine gehobene Menschlichkeit offenbart und seine Menschenauffassung, die Vergegenwärtigung der schwäbischen Heimat und der überseeischen Fremde, zu der es den leichtsinnigen Engelwirt treibt, die Motive und Kontraste durch einen schlichten, sachlichen Vortrag in einer reinen und frischen Sprache zum Ausdruck gebracht. Inmitten einer nervös erregten, ziellos sehnsüchtigen, sich überschlagenden oder sich ablehnend zurückziehenden Literatur behauptete sich die ruhige Reife dieser Erzählung eines Dichters, der seine Schulung an Gottfried Kellers Stil nicht verleugnet, wenn er auch dessen große epische Anschauung nicht erreicht hat, und die spöttisch-nüchterne Kritik, die er an seinem Helden übt, sich nicht mit Kellers aus der Tiefe strömenden Humor messen kann. Über den Rahmen der Heimatkunst trat das Werk nicht bloß mit der brasilianischen Auswanderung hinaus, sondern weil die eigentümliche Fühlung des Verfassers für die letzten tiefverschütteten Reste von Unberührtheit und freudigem Willen in unfreundlichen Menschen grundverschieden ist von dem Behagen am Gesunden, Kräftigen, an der Übereinstimmung mit der Gemeinvorstellung vom Natürlichen wie von der Freude an originellen Käuzen oder an der rauhen Außenseite, hinter der sich Güte versteckt. Dieses Gefühl, ein Grundzug

Straußschen Wesens, ist hier noch nicht in die individuelle Gestaltung übergegangen. Um dies zu erreichen, hat Strauß der erzieherischen, geruhigen Haltung, die ihm soviele taktische Vorteile bot, entsagt und in dem Knabenroman „Freund Hein" (1902) den Lebenszweck eines Menschen auf feinerer Wage gewogen. Viele andere Dichter sind diesem Buch mit Romanen voll Knabenunglück und Schulklagen gefolgt. Strauß hat sich mit advokatorischen Hindeutungen auf bestehende Unzuträglichkeiten zurückgehalten. Seine Sympathie ist bei dem spröden, klaren Charakter des Sohnes, dem die musikalische Begabung aus allen Poren dringt, und das harte Endurteil des aus gröberem Stoff geformten Freundes über die Erziehungsmethode des Vaters faßt nicht bloß den Eindruck zusammen, den das Buch hervorrufen soll, sondern entspricht gewiß der Grundempfindung des Dichters für die Unantastbarkeit der reinen Natur, die hier vergewaltigt worden ist. Aber es ist nicht bloß proteische Wandlung des Standpunktes oder laue Neutralität, wenn Strauß den Vater Grundsätze über menschliches Reifen und sittliche Kultur aussprechen läßt, hinter denen er gleichfalls mit dem ganzen Ernst seiner Lebensstimmung steht. Das Verhängnis ist, daß der Vater die richtigen Bemerkungen allzusehr aus abstrakter Erfahrung von außen her macht und mit seinem so begründeten Widerstreben die Lebenskraft des Sohnes zermürbt. In den „Kreuzungen" (1904) folgt jeder seinem eigenen Gesetz, auch des Irrens froh, bis zum Eigensinn, aber die langumstrittene Entwirrung kann nur durch willkürliche und konstruierende Nachhilfe des Erzählers erreicht werden. „Unser Handeln wirkt nach mehreren Dimensionen," heißt es in dem Buch, „und die ersichtlichste ist oft die gleichgültigste." Die Darstellungsprobleme, die sich aus dieser Überzeugung ergeben, sind in den „Kreuzungen" noch unbewältigt geblieben. Die Novelle „Mara" in der Sammlung „Hans und Grete" (1909) zeigt, wie tief Strauß in sich zurückgehen, wie weit er fortschweifen mußte und konnte, um die Ortsbestimmung seines Begriffs vom Seelenhaften zu finden, der aus dem Grauen und der Liebe, Versuchung und Abwehr, Wirklichkeit und Halluzination aufsteigt und aus allen diesen Quellen sein Wesen nährt.

In diesem Ausstrom brasilianischer Feuerblüte gipfelt der eine Hauptzug Straußscher Dichtung, die helle Durchempfindung verwirrender Zustände, eine vordeutende Beobachtungsgabe, deren Zwang der Dichter nachgibt bis zur Gefahr der Auflösung. Sie schafft einen ins Grenzenlose erweiterten Raum, dessen Umfang durch die Entfernung der Schauplätze nicht gemessen werden kann. Welche Strecke und welche Widerstände die Rückkehr vom Verströmen im Fiebertraum zum Bewußtsein einer unaustilgbaren Wirkungskraft zu überwinden hatte, läßt sich auch nicht am ersten Zeugnis der weiter vorgeschrittenen dichterischen Reife erkennen. Der nächste Versuch, auf der Erlebnis-

grundlage, deren Ausbildung „Mara“ anzunehmen gestattet, im Rahmen eines historischen Romans aus einem religionspolitischen Zwischenfall, wie die Zeit zwischen dem Augsburger Frieden und dem Beginn des Dreißigjährigen Krieges deren viele kennt, den Zusammenstoß unnachgiebiger Willensmächte zu entwickeln und den Konflikt so tief in die Seele der treibenden, widerstrebenden, vermittelnden Personen einwirken zu lassen, daß ihre Stellung zu dem Streit die Wurzeln ihres Geistes bloßlegt, ist nicht restlos geglückt. Wie im „Engelwirt“ und in den „Kreuzungen“ ist im „Nackten Mann“ (1912) das Wachstum dichterischer Einsicht in beiläufigen Bemerkungen angedeutet, um erst in späteren Werken die Gestalten zu beherrschen. Das Raisonnement des Verfassers bleibt noch zu sehr auf sich selbst angewiesen, wenn der bekehrungseifrige Herzog nicht so sehr durch den Starrsinn der glaubenstrotzigen Widersacher als durch die behäbige Vergnügtheit eines gleichgültig tuenden, ergebenen Untertanen erregt und zur äußersten Gewalttat aufgefordert wird, weil ihm die Entwertung der Gegner eine Anzweiflung seines brennenden Bekennermuts und seiner fürstlichen Sendung, der Spott über ihre Motive einen Angriff auf die Heiligkeit seines Lebens bedeutet.

Von dem äußeren Gegeneinanderwirken religiöser Impulse ist Strauß im „Spiegel“ (1919) zur Darstellung einer Gesinnung übergegangen, die das Entwederoder der Hingabe an das christliche Lebensideal und der Anerkennung des weltlichen Kulturbesitzes in einer Folge harter Selbstprüfungen zu überwinden sucht. Diese Lebensgeschichte eines Menschen, der werden will, was er kann und soll, und nach Klarheit sucht, wie weit das Vorhandensein eines höchsten Vorbildes als Verpflichtung zu empfinden ist, bringt einen weit zurückreichenden inneren Gegensatz der deutschen Geistesgeschichte zu einer Entscheidung, die den Gefahren entgeht, denen vor und nach David Friedrich Strauß’ „Altem und Neuen Glauben“ hüben und drüben alle erlegen sind, die überhaupt in die Nähe dieser Frage gekommen sind, weil der Dichter die Schwierigkeiten unabgeschwächt zur Anschauung bringt und weder Christus noch dem modernen Geist etwas schuldig bleibt, wenn er das Verlangen des Helden, ein vollkommener Christ zu werden, nicht tiefer herauskommen läßt, als sein Verlangen, Vollkommenes zu sehen, zu hören, zu denken. Der „Spiegel“ vereinigt alle bisher erkennbaren Tendenzen der Straußschen Entwicklung, die ohne unsicheres Tasten und ohne bewußte Vorsätze, ohne unstetes Abspringen von der eigenen Natur und ohne Übernahme der Kräfte das Gesetz, nach dem er angetreten, in immer reinerer Ausprägung enthüllt. Strauß hat seine Werke aus einer unmittelbaren Auseinandersetzung mit den Grundfragen des persönlichen Daseins, aus der Rechenschaft über sein Gefühl der schlechtsinnigen Abhängigkeit geschaffen, er hat auch fehlgegriffen, besonders

in seinen dramatischen Versuchen, aber es ist ein Zeichen seines Künstlertums, daß die Glut seines Ringens die Festigkeit seiner Gestalten nicht zerstören und seiner klangreichen Sprache weder ihre Ruhe noch ihre Frische auszehren konnte. In der Behauptung seines Persönlichsten stößt er auf keinen Gegensatz zu der Volkseinheit, in der er wurzelt.

Der Konflikt zwischen entdeckerischem Wagemut und der Sorge um die Konsolidierung der geistigen Existenz, der um die Wende des Jahrhunderts viele deutsche Dichter ergriffen hat und ihre Grundverfassung und Haltung, ihr nationales Zugehörigkeitsgefühl und das Bewußtsein ihrer persönlichen Eigenart zum Problem werden läßt, ist bei Jacob Wassermann (geb. 1873) noch durch weitere Zwiespälte kompliziert worden; die Bemühungen dieses Autors, von einem erhöhten Standpunkt ihrer Herr zu werden, haben ihn zu künstlerischen Fehlgriffen, zu Affektation und Übertreibung verführt, aber auch im Irren seines Instinkts hat er eine bedeutende Tendenz moderner Geistigkeit vertreten, und seine Entwicklung erweckt und fesselt ein Interesse, das ebenso in Wassermanns zeitgeschichtlicher Bedeutung wie in seinem schriftstellerischen Charakter begründet ist. Wassermann ist durch seine jüdische Abkunft zu erhöhter Anstrengung getrieben worden, Wurzel und Widerhall in der deutschen Bildung zu finden. Er blieb stets aufrichtig genug, um jenes restlose Aufgehen im Deutschtum, das andere Stammesgenossen durch Verschweigung oder Unterdrückung ihrer überlieferten Art zu erreichen suchten, rundweg abzulehnen; aber er kam früh zu der Einsicht, daß der positive Anteil deutscher Juden am deutschen Schrifttum seit der Emanzipation vorwiegend polemisch, analytisch, ungestützt durch eine aus den positiven Kräften des deutschen Geistes genährte Substanz geblieben war, daß der Abwehr ihres Einflusses, auch wenn sie die Reinheit der Motive grundlos verdächtigte, nicht jedes Recht abgesprochen werden konnte, und der Jude, der sich als deutscher Dichter fühlt, sein Dasein auf andere Grundlagen zu stellen habe. Wenn trotzdem Wassermanns Auffassung vom Wesen und von der Aufgabe des Künstlers nicht von der deutschen Überlieferung her entscheidend bestimmt worden ist, so kann das nichts gegen seine Deutschheit besagen, zumal in einer Zeit, wo kaum ein einziger Dichter, der sich von dieser Idee leiten ließ, die Möglichkeit sah, an eine solche Tradition anzuknüpfen. Unter dem Eindruck Dostojewskis ging ihm die Idee eines Dichterberufs auf, der seine Bedingtheit durch ein soziales Bewußtsein als das Menschlich-Positive, als Quelle der Kraft und des Heils empfindet und dabei doch die Sehkraft, Phantasie, Erlebnisfähigkeit des Volkes, von dem er sich nicht unterschieden fühlt, überflügelt; aber ihm imponierte auch das französische Vorbild eines Künstlertums, das jede soziale Funktion des Dichters bestreitet und die Grund-

verschiedenheit des künstlerischen Daseins und des Lebens der Gesellschaft als Voraussetzung für alle seine Wertungen ansieht. Dieser Auffassung folgt Wassermann, wenn er im „Gänsemännchen" (1917) dem genialen Musiker Daniel Nothafft die Beziehungen zu den Nerven seiner Umwelt abspricht, weil er ein Vierteljahrhundert zu früh geboren ist; die Tendenz, durch glühendes Welterraffen, selbstvergessenes Welterschauen das Egoistisch-Persönliche auszutilgen, geht auf die russische Anregung zurück, sie wird allerdings völlig umgebildet durch die Forderung, an Stelle des „Egoistisch-Persönlichen" das „Fiktiv-Persönliche" zu geben, ein Anspruch, der wohl auf die Unterscheidung des empirischen und des intelligiblen Charakters zurückgeht, und den, teils unbewußt, teils in anderer Formulierung, viele Dichter dieser Zeit an sich gestellt haben. Jules de Gaultier hat das seelische Phänomen, daß ein Mensch eine Auffassung seines Wesens durchführt und nach ihr lebt, der seine wirkliche Natur nicht entspricht, mit zu scharfer Abgrenzung als „Bovarysmus" bestimmt und im Anschluß an Flauberts Roman die Verbreitung dieses Typus — den Ibsen im Hjalmer Ekdal dargestellt hat, man darf vielleicht auch an Fontanes Jenny Treibel denken — in der modernen Geisteswelt zu verfolgen gesucht.

Wassermann hat ganz gewiß selbst die Störung empfunden, die den von der Gesellschaft losgelösten Geist des Dichters verhindert, den Anteil, den die Zeit von ihm verlangt, ihr zu geben, und ihn innerhalb der Sphäre des Literarischen festhält, und er hat Typen zu gestalten versucht, an denen sie mehr ahnend und fühlend als wissend leidet. So ist von ihm neben der Beobachtung und der Phantasie das moralische Element von Anfang an stark betont worden, und die Figuren seiner Romane haben außer ihrem Eigenleben und mit ihm noch als Organe einer Zeitkritik zu dienen, die nach Wassermanns Ansicht die mythische Legitimation des Dichters darstellt. Die Vorliebe für den älteren englischen Roman, die Wassermann später geäußert hat, ist hierin begründet. In der „Renate Fuchs" (1900) ist es vielleicht noch nicht der Hauptzweck, den Widersinn aller sozialen Vorurteile durch das Schicksal der Heldin zu beweisen. Im „Kaspar Hauser" (1908), dessen Geschichte gleichzeitig von Kurt Martens in einem Drama behandelt worden ist, hält das Gericht über die Herzensträgheit der Welt, die den hineingewehten herzensreinen Findling mit den Fangarmen ihrer Gewöhnlichkeit zerquetscht, schon dem Interesse an der Psychologie die Wage. In den „Masken Erwin Reiners" (1910) ist die Abrechnung mit dem moralischen Anarchismus der sich selbst vergötternden Genußsucht, im „Christian Wahnschaffe" das Problem demütiger Selbstvervollkommnung, die Buße des Einzelnen für die Gesamtschuld der Welt eine Angelegenheit, die aus dem Roman ins Leben hin-

ausgreifen soll. Aber Wassermann, der Moralkritiker, greift ins Leere, er bleibt im Literarischen stecken, wenn er typische Gebrechen der Seele darstellt, und verfehlt die Beziehungen zu den Leiden der Gesellschaft, nicht weil er ein Menschenalter zu früh geboren ist, sondern weil er zu oft die Gebärde des Wissens, des durchdringenden Lebensverständnisses ohne den Gehalt des Erkannten gibt, und weil die Grundfarbe seiner Darstellung seinen Standpunkt, der Psychologe den Moralkritiker desavouiert. Wassermanns Schöpfungen haben viel von der „Intelligenz des Augenblicks", gegen die schon Agathon in den „Juden von Zirndorf" (1897) eifert.

Von Dostojewskis Kritik der westeuropäischen Kultur, von den russischen Ideen des Einfach-Menschlichen hat Wassermann seine moralischen Wertbegriffe bestimmen lassen, aber am Problem des Ichkults, wie es die ersten Romane von Maurice Barrès entwickeln, hat er seine Gegenständlichkeit gewonnen. Für die detaillierende Erfindung schulte er sich am englischen Roman des 18. Jahrhunderts, nachdem er seine ersten Werke „Die Juden von Zirndorf" und die „Geschichte der jungen Renate Fuchs" brausend ungeordnet erzählt und Flauberts „Salambo" durch „Alexander in Babylon" (1905) hatte übersteigert werden sollen, und er brauchte nicht erst bei Eckermann zu lesen, daß es mit Bildung, treffendem Witz und formaler Vollendung nicht getan ist, um in seiner Produktion „jene gewisse Schwere des Gehalts" anzustreben, die Goethe von großer deutscher Kunst forderte. Gerade hierbei hat der Ehrgeiz die Selbstkontrolle eingeschläfert, das „Fiktiv-Persönliche" wuchert über die Grenzen seiner Natur. Wassermann hat besonders in den Novellen („Die Schwestern" 1907, „Der goldene Spiegel" 1911) eine Sicherheit der Diktion, eine altertümlich getönte Eleganz der Formgebung erlangt, die ihren Gegenstand klar und bestimmt vorstellt und auf das Unsagbare vieldeutig anspielt. Aber dieser Bestimmtheit des Tons entspricht keine Zuverlässigkeit der sachlichen Erfassung. Sein Entwurf des Lebens trägt der Größe, Reife und Verworfenheit, der keine bürgerliche Phantasie nachkommen könne, Rechnung, täuscht sich aber oft über die Tragkraft der eigenen Phantasie; trotzdem sie seiner Feinspürigkeit für seelische Zwischenzustände und dunkle Regungen tiefe Blicke in den Untergrund des Persönlichen dankt, ist sie nicht davor geschützt, sich in gewaltsamen Konstruktionen und in Kolportage zu verfangen. Fast alle Figuren Wassermanns könnten mit Eva Sorel (Wahnschaffe) von sich sagen: „Das Ungewöhnliche ist meine Speise." Kaum eine ist ohne Marotte, die meisten bestehen nur in einer Häufung absonderlicher Züge und Verzeichnungen. In dieser Überanstrengung der Charakteristik, in der leicht verhüllten Benutzung zeitgeschichtlicher Modelle erinnert Wassermann vielfach an Gutzkow, allerdings nicht an dessen rechthaberische Vertretung

seiner Ansprüche. Gutzkows Wally, „einem Wesen, das leichtsinnig, heiter durch die Gesellschaft rauscht, sich in Übertreibungen des Umgangs gefällt und zuletzt doch ein inneres Seelenleben hat, das niemand ahnte", sind durch Wassermann viele Verwandte erstanden, ausgestattet mit reicheren Gaben, dargestellt mit viel größerem Aufwand von Glanz, Geist, Geschmeidigkeit und Verfeinerung. Der ursprüngliche Anlaß, der Wassermann aber zu diesen Übersteigerungen trieb und das Schema für die Schicksale seiner wichtigsten Figuren bestimmt, begründet seine geschichtliche Bedeutsamkeit, weil er die Sehnsucht und vielleicht auch die innere Unsicherheit ihres Schöpfers ausdrückt und mit beiden Gefühlen die Zeit näher angeht als mit dem Ausweis der mythischen Legitimation. Es ist der gleiche Anlaß, der Renate Fuchs und Christian Wahnschaffe aus ihrem gesicherten Leben reißt und zur reinsten Bestimmung im „Mann von vierzig Jahren" gekommen ist (1913). Die ungewöhnlichen Erlebnisse und Begegnungen, Rausch und Leiden wecken das Bedürfnis nach einem Gefühl, das alles bisherige Leben tötet und ein neues, auflösendes und sammelndes schafft. Wassermann ist gescheitert, so oft er versuchte, dieses neue Leben in einem Spiegel zu fangen, aber er weiß von ihm, wenn er es auch nicht kennt, und wenn dieses Wissen auch gefährlicher werden kann als das unbefangene Wirken.

Die gesteigerte Subjektivität der letzten Generationen des 19. Jahrhunderts, ihre geschärfte Bewußtheit, die in der Pflege „vergleichender Wissenschaften", in der Durchleuchtung der Gegenwart mit geschichtlichen Erfahrungen, in der Rezeption historischer Stile, in einer hochentwickelten Aneignungsfähigkeit und Abstraktionskraft ihren Ausdruck und ihre weitertreibende Bestärkung findet, hat dem alten, schon von Plato und Aristoteles durchgefochtenen und nicht ausgetragenen Streit über Wahrheit und Trug der Poesie, über ihren Nutzen und Nachteil für das Leben eine neue Wendung gegeben und ihn vom Gebiet der Erkenntnis ins Gebiet der Empfindungen hinübergelenkt. Je stärkere Züge die Realität dieses Lebens annahm, je näher das allgemeine Bewußtsein an die Einsicht in wirtschaftliche und gesellschaftliche Bedingtheiten und Belastungen, in die Abgründe und Ursachen menschlicher Art und Entartung herangeführt wurde, je höher sich das Vertrauen auf die psychologische Verfeinerung, die Sicherung der Erkenntnis, die vervielfältigte und verstärkte Erlebnisfähigkeit erhob, desto schwerer wurde die Entscheidung, ob Voraussetzung und Ergebnis des seelischen Zustandes, in dem diese Möglichkeiten zur Gestaltung drängen, eine Reinigung oder Korruption, Gesundung oder Schwächung der Empfindungen darstellen. Der dichterische Ausdruck bedeutet Befreiung vom Erlebnis, aber mit der stofflichen Ausbreitung, mit der Bewußtheit und der psychologischen Schulung wächst die Gefahr

für den Dichter, in den Dienst eines wissenschaftähnlichen Erklärungsbedürfnisses zu geraten, und dem aufgeschreckten Gefühl für die Versuchungen, die der Besitz literarischer Fertigkeit mit sich bringt, erscheinen die Werte und Mängel des Daseins zu gewichtig, als daß die sprachliche Formung für ein letztes Abfinden mit ihnen gehalten werden könnte. So erwacht im Dichter selbst eine Scheu, das Leben zu entwerten, indem er es in seinem Werk bewältigt, eine Neigung, den gewissenlos Handelnden und den stumm Leidenden als den Stärkeren, Unverbildeten anzusehen. Keyserling, Schnitzler, Wassermann haben mit solchen Anwandlungen zu kämpfen gehabt, aber keiner von ihnen ist durch diese Antinomie des dichterischen Berufs stärker erschüttert worden, keiner hat die Selbstverdächtigung seines Zustandes und seiner Tätigkeit so weit getrieben wie Thomas Mann (geb. 1875). Er hat sein Verantwortungsgefühl auf seine Divination und Ausdrucksform ausgedehnt und verfügte über die geistige Kraft, die bildnerische Geduld, die beobachtende Hellsicht, das psychologische Ahnungsvermögen, die Gabe der Charakteristik von Menschen und Zuständen, die Sorgfalt, Prägnanz und überlegene Freiheit der sprachlichen Formgebung, um in seiner sparsamen Produktion seinen Grundkonflikt in die vollgerundete Körperlichkeit epischer Plastik so restlos eingehen zu lassen, daß die Kraft der Gestaltung dem Interesse am Bekenntnis und an der lebenskritischen Auseinandersetzung das Gleichgewicht hält. Die Darstellung seines innerpersönlichen Zwiespalts, die sich von den „Buddenbrooks" (1902) bis zum „Tod in Venedig" (1913) in steter Verschärfung durch alle seine Dichtungen zieht, hat das ganze Zeitalter durchleuchtet und den Mitlebenden viele Hilfen zur kulturkritischen Besinnung an die Hand gegeben, Erkenntnismittel, deren Wert weder durch Abnutzung, noch durch Mißbrauch, noch durch den Nachweis ihrer geistesgeschichtlichen Herkunft gemindert werden kann. An der Typik seiner dichterischen Haltung wie der geschilderten Zustände, einer Typik, die im Versagen einen tiefer ergreifenden Ausdruck findet als in der Bewährung, hat sich die zeitgeschichtliche Bedeutsamkeit Thomas Manns ausgeklärt, und ganz gleich wie es mit dieser Menschlichkeit steht, trotz allen Vorbehalten hinsichtlich der letzten Zulänglichkeit seiner Existenz oder seines Bescheids muß der zum Aushalten im Überhellen angestrengte Blick anerkannt werden, mit dem der Dichter seine Gestalten und sich selbst durchdringt. In den letzten Erzählungen ist die Angelegenheit des Künstlerdaseins, die Thomas Mann alle seine Werke mit einer ungewöhnlichen Art von Selbstkritik, mit einem unruhigen Seitenblick auf das eigene Spiegelbild schreiben ließ, immer mehr zu einer Nebenhandlung gediehen, die vielfach das Hauptinteresse auf sich lenkt. Dabei hat seine Kunst stets den Triumph erlebt, daß diese erregte Teilnahme an der Auseinandersetzung mit den ihn

persönlich bedrängenden Fragen den Genuß an der geistvollen Sachlichkeit der Gestaltung in nichts verkümmern konnte, im Gegenteil beides rein zusammenstimmte, beides bis zur Unscheidbarkeit zusammenfloß.

Thomas Manns Geistigkeit ist durch zwei große entscheidende Bildungserlebnisse zum Bewußtsein ihrer Eigenart erweckt worden. Er hat wohl als erster in Nietzsche den heroischen Schwächling gesehen, der aus Selbstwiderspruch das Reich der Starken verkündet. Erscheinung und Schicksal des Propheten der Dekadenz haben die Grundlage für Thomas Manns Kulturbewußtsein und Lebensstimmung ausgebildet und der Idee des Helden, des geistigen Menschen, des Künstlers, die bestimmende Formung gegeben. Dem Vorbild Gustave Flauberts, der Pascals Wort vom „moi haïssable" — übrigens ohne den ergänzenden Nachsatz, der einen anderen Sinn ergibt, wie Buffons Definition des Stils in anderer Bedeutung verwendet wird, als sie gemeint war — als Gesetz der erzählerischen Haltung annahm, der die Unpersönlichkeit und Ungerührtheit seiner Darstellung behauptete und mit seinen Hauptgestalten seine eigene Konstitution und sein Leben reflektierte, jeden Satz, jede Kadenz, jedes Wort durch den Filter seiner persönlichen Empfindung preßte, dankt Thomas Mann die wache Gewissenhaftigkeit der Stilgebung, die asketische Überforderung der eigenen Leistungsfähigkeit, den Sinn für Struktur, Thematik, Kadenzierung der künstlerischen Prosa, die überlegene Kunst, aus der Fühlweise und Anschauung der erdichteten Personen herauszusprechen, ihre Worte und Wendungen durch den Widerschein ihrer Umwelt und ihres Alltags zu färben und sie unmerklich so zu wählen, daß sie die höchste Prägnanz erreichen. Von Theodor Fontane, dem er für diese Beherrschung des Dialogs ebenfalls verpflichtet ist, trennt ihn der Unterschied des rezeptiven zum produktiven Humor und seine Richtung auf Analyse von Stimmungen und Zuständen, die sich nicht durch Gespräche darstellen lassen.

Der Stil Thomas Manns ist korrekt im guten und ursprünglichen Sinn des Wortes, der die absichtsvolle Durchbildung und Ausbildung der geringsten Bestandteile gemäß dem Geiste des Ganzen bezeichnet. Wie nach Paul Heyse jede Novelle, so soll bei Thomas Mann jeder Satz eine sprechende Silhouette haben, er soll als sprachliches Gebilde, das einen seelischen Zustand, eine Lebensanschauung erschöpfend charakterisiert, in der Erinnerung der Leser und der Personen der Erzählung haften bleiben, Ziel einer Anspielung werden, als Motiv, Klammer, Symbol, Zitat, Beziehung dienen können. Diese Anwartschaft auf Flügel erhält der Satz durch „eine gewisse Höhe und symbolische Stimmung, die ihn würdig macht, in irgendeiner epischen Zukunft wiederzuerklingen". Daher muß jede Phrase eine Individualität haben, jedes Adjektiv zur Entscheidung werden, wie Flauberts Idee vom „mot singu-

lier", die von La Bruyère übernommen ist, gewendet wird. Manns Künstlerschaft und Gewissenhaftigkeit lehnt aber jede Übertreibung, die eine Einprägsamkeit des Satzes um einen zu billigen Preis sichert, weit von sich ab und verläßt sich auch in der Wahl der Situationen und Momente, die einen seelischen Vorgang zur Anschauung zu bringen haben, gern auf die leisesten Winke, die geringfügigisten Angaben, den knappsten Ausdruck. (Nur in der Wahl der Namen läßt er sich gehen, wenn ein ungünstig bedachter Sonderling Mindernickel, ein dunkler Ehrenmann Grünlich, ein Arzt Dr. Watercloosé heißt, oder der Name eines Balzacforschers auf zwei Personen aufgeteilt wird.) Die Art, wie Thomas Mann die Wortfolgen, die den Gehalt einer bedeutungsvollen Situation ausschöpfen, wiederholt, um durch die Erinnerung an die frühere eine neue zu beleuchten, ist mit den Leitmotiven Richard Wagners verglichen worden, sie ist aber eher eine Fortbildung des alten Refrains und im Sinn absoluter Musik empfunden.

„Je les aurai connues, les affres des style", darf Thomas Mann mit Flaubert sagen. Daß die künstlerische Arbeit ihm kein Spiel, sondern schwere Anstrengung bedeutet, wird von den Dichternaturen Tonio Kröger (1903) und Gustav Aschenbach („Tod in Venedig") bekundet, in deren Bild die Abrechnung des Verfassers mit seinem eigenen Ich und die Enthüllung der fundamentalen Gegensätze erfolgt, denen Thomas Manns Dichtungen ihr Leben danken.

Der autobiographische Gehalt, den Thomas Mann, der Sohn einer Lübecker Kaufmannsfamilie, seinem Werk mitgeteilt hat, begünstigt von vornherein eine Verknüpfung des Gegensatzes von Geist und Leben, der Thomas zur Auseinandersetzung zwingt, mit dem Gegensatz von Bürgertum und Künstlertum, der seit der Romantik die Position des Dichters bestimmt, nachdem das 18. Jahrhundert dem Kampf um die soziale Anerkennung eine günstige Wendung gegeben hatte, und von der Generation Thomas Manns in seinen soziologischen und persönlichen Konsequenzen lebhaft und in gegensätzlichen Entscheidungen empfunden worden ist. Die Erinnerung an die Blutmischung seiner Abkunft ließ, vielleicht mit einiger Übertreibung, Thomas Mann zeitweise den Gegensatz von Künstler und Bürger dem des Deutschen und Exotischen annähern.

Der Anlehnung an die solide Bürgerlichkeit schrieb Gottfried Keller nach seinem Scheiden aus dem Staatsamt „nicht sowohl sichere Einkünfte als entschlossene Lebensäußerung" zu. Dieses Besitzes kann Thomas Mann nicht froh werden. Seine Dichtergestalten empfinden zwar auch, daß der Dichter ein Friedensstörer der Menschheit ist, weil er eine Unsumme von Lieblingsvorstellungen, Gewohnheiten, Neigungen zum Opfer fordert, aber die innere



Friedlosigkeit, mit der sich das Leben am Dichter rächt, tritt hier in einer Form zutage, die mit der romantischen Zerrissenheit wenig gemein hat. Ihr Gefühl mangelnder Sicherung bedarf keines Konflikts mit der Welt, um eine tragische Spannung zu erleben. Die tiefe Instinktverschmelzung von Zucht und Zügellosigkeit, in der nach dem Erzähler des „Todes in Venedig" das Künstlertum beruht, erzeugt Gefahren, die keinen unbewachten Moment gestatten. Nicht bloß für die bürgerliche Gesellschaft muß er ein Gegenstand des Argwohns, des Ärgers und der stillen Verachtung sein, er selbst empfindet seine Stellung als problematisch und wittert in der Überlegenheit seines Dichtertums, das Menschen und Dinge reden läßt, wie sie aus ihrer Natur heraus reden müssen, einen Rest von Überzeugungslosigkeit, Advokatentum, Sophistik, Spiel; fast mit denselben Worten wie Thomas Mann in den „Betrachtungen eines Unpolitischen" (1918) hat es dreiundeinhalb Jahrhunderte früher der erste Ästhetiker des Klassizismus, Julius Caesar Scaliger gesagt. Das Harmlose, Einfache, Lebendige weckt in dem Dichter, der daran nicht teilhat und beiseite stehen muß, während die Unbekümmerten vorüberschreiten, eine Sehnsucht, mit der er nicht fertig wird, und die ihn zum Protagonisten der modernen Menschheitstragödie bestimmt. Sein Schicksal erhellt die Tragik alles Geistigen. Thomas Mann glaubt sich für seine Person durch ironische Selbstverneinung zu retten, durch Selbstverrat des Geistes zugunsten des Lebens, wobei unter „Leben" die Liebenswürdigkeit, das Glück, die Kraft, die Anmut, die angenehme Normalität der Ungeistigkeit verstanden wird, und die Ironie schließlich eine heimliche, verhaltene Parteinahme, ein verhülltes, aber aussichtsloses Werben für den Geist zu bedeuten hat. Das Leben hat in diesem antithetischen Verhältnis zum Geist den Platz erhalten, den in früherer Zeit die Natur, die Materie eingenommen hatte, und erbt von ihnen den Schein der Stärke, die metaphysische Brachialgewalt. Der tragische Widerstreit erfährt seine Zuspitzung durch die Erkenntnis, daß der Künstler nur insoweit Künstler ist, als er dem Primitiven, Naturhaften nicht entfremdet ist, aber es ist nötig, sagt Tonio Kröger, daß er zum Menschlichen in einem fernen und unbeteiligten Verhältnis steht, um es darstellen zu können.

Diese Impassibilität der Darstellung, die dem Erzähler nur soviel Mitgefühl zu äußern erlaubt, wie der Gegenstand auch an Ironie aufnehmen kann, hat nach dem ständig wiederholten Anspruch Thomas Manns als eine ethische Leistung zu gelten. Diesen Anspruch muß anerkennen, wer bedenkt, daß der Dichter die strenge Neutralität der Empfindungen auch durch sein brennendes Interesse an den Problemen, die zu seiner eigenen Sache in engster Beziehung stehen, nicht aufgibt, und wer — unvermittelt aus den nicht sehr glücklich fundierten Abwehrschriften („Bilse und ich" 1905, „Be-

trachtungen eines Unpolitischen" 1918) oder durch das dichterische Bekenntnis — erfährt oder erspürt, daß die unerschütterliche Ruhe und Sachlichkeit der darstellerischen Haltung aus einer krankhaften Reizbarkeit des Nervensystems hervorgegangen ist. Die Gräfin Anna Andrejewna Tolstoi hat ihren großen Vetter einen „Dünnhäuter" von extremer Verletzlichkeit und Empfindlichkeit genannt; Thomas Mann hat an diesen Worten sichtlich Gefallen gefunden und sie häufig verwendet, um sein Schaffen als Ergebnis einer hart angegriffenen körperlich-seelischen Konstitution zu kennzeichnen; aber schon lange bevor er den Briefwechsel Tolstois kennen gelernt, hat er den Grundzug seiner Kunst in gesteigerter Wahrnehmungsnervosität gesehen, deren einzige Waffe die unerbittliche Genauigkeit der Bezeichnung, das sichere Treffen aller Schattierungen des Wahrgenommenen ist.

Ein französischer Schüler Nietzsches, André Gide, läßt in seiner Dichtung ein schmerzhaft verfeinertes Denken, plötzlich vor den ungeahnten, ungenutzten Reichtum des Instinktiven gestellt, das Leben entdecken und zum Verkünder einer neuen aufsteigenden Generation werden, die jeden Rückblick auf Vergangenes verabscheut. Für Thomas Mann würde aus dieser Begegnung nur Erschrecken, Schauer, Auflösung, Tod entstehen, und das Vorgefühl, die beunruhigende Möglichkeit, im unvorbereiteten Anblick des instinktstarken Lebens zu zerbrechen, bringt auch in seine untragisch verlaufenden Erzählungen einen dunkeln Klang. Je festere Umrisse aber das Bild annimmt, das er von seinem Wesen sich selbst entworfen hat, desto klarer muß ihm die seelische Berührung seines Künstlertums mit dem Typus des deutschen Bürgers werden, dessen Entwicklung in den „Buddenbrooks" dargestellt ist, und dessen Grundethos dem nicht zu Fülle gediehenen Renaissancespiel „Fiorenza" (1906), dem Prinzenroman „Königliche Hoheit" (1909) und dem „Tod in Venedig" Gehalt und symbolschaffende Kraft spendet. Das Problem und Erlebnis des überbürdeten, am Rande der Erschöpfung arbeitenden Leistungsethikers, der unter ungünstigen Bedingungen ausharrt, trotzdem er das Nachlassen seiner Spannkraft bemerkt, ist in den „Buddenbrooks" durch einen, mehrere Generationen umfassenden Prozeß der Überfeinerung und Enttüchtigung zur gleichen Form gereift, die es in den unbürgerlichen Lebensgestaltungen des Fürsten und des Schriftstellers durch ihre Ausnahmestellung erhalten hat. Nicht der Starke ist der Held: „wer schwach ist, aber so glühenden Geistes, daß er sich dennoch den Kranz gewinnt", mit diesen oft zitierten Worten der „Fiorenza", in denen das Erlebnis von Nietzsches Tragödie nachklingt, können alle Hauptgestalten Thomas Manns heldisch gesprochen werden. Die reiche Substanzialität der „Buddenbrooks" hat er seinen späteren Werken nicht erhalten können, aber was Jacob Wassermann die mythische Legitimation des

Dichters nennt, nicht aus der Hand gegeben. Weniger glückte ihm die Rechtfertigung seiner dichterischen und kulturpolitischen Stellungnahme in den „Betrachtungen eines Unpolitischen", die gegen seinen Bruder Heinrich Mann gerichtet sind und den Bruderzwist zum Gezänk ausarten lassen.

Mit den „Buddenbrooks" hat Th. Mann außerordentlich stark auf die Produktion gewirkt. Eine Menge von Familienromanen folgte diesem Werk. J. J. Davids „Übergang" ist wahrscheinlich selbständig entstanden und beweist, daß für diese Gattung, der Zola und Freytag vorgearbeitet hatten, die Stunde gekommen war, die Georg Hermann (Georg Borchardt, geb. 1871) mit glücklichem Instinkt benutzte, um mit dem Doppelroman „Jettchen Gebert" (1906) und „Henriette Jacoby" in gut gearbeiteter Milieuschilderung und lebendiger Charakteristik ein jüdisches Gegenstück zu den „Buddenbrooks" aus dem Berlin der Biedermeierzeit zu geben, das freilich auch in seinen reizvollen und amüsanten Partien gegen das Vorbild abfällt.

Daß Heinrich Mann (geb. 1871), der ältere Bruder, aus der gleichen Umgebung und Überlieferung hervorgehen, an dem Erlebnis der gleichen geistesgeschichtlichen Erscheinungen, Flaubert und Nietzsche, an den gleichen Kontrasten von Geist und Leben, Bürgerlichkeit und Künstlertum und an der Reflexion über die zweirassige Blutmischung sein Wesen und seine Sendung konzipieren konnte, und daß beide Brüder sich zu einer schroffen Opposition ihrer künstlerischen und kulturellen Tendenzen gegenübertreten mußten, ist nicht so wichtig als Gegenbeweis gegen die Lehre von der ausschlaggebenden Bedeutung des Milieus und der Abstammung, auch nicht als drastisches Argument für die verschiedene Deutbarkeit und Wertbarkeit der gleichen Bildungsmächte; aber die so weit auseinanderführenden Konsequenzen der gleichen Erlebnismotive lassen die seelische Polarität des deutschen Kulturbewußtseins grell aufleuchten. Die innere Spannung der modernen deutschen Bildung findet ihr Symbol in diesem Bruderzwist, der beiden Kämpfern ohne Anwartschaft auf Sieg zweischneidige Waffen in die Hand gedrückt hat.

Auf Heinrich Mann dürfte passen, was Nietzsche in der „Morgenröte" über die Menschen der erhabenen oder verzückten Augenblicke gesagt hat, denen es für gewöhnlich um des Gegensatzes willen und wegen der verschwenderischen Abnützung ihrer Seelenkräfte elend zumut ist. Da sie jene Augenblicke als das eigentliche Selbst, das Elend als die Wirkung des „Außer-Sich" betrachten, denken sie an ihre Umgebung, ihre Zeit, ihre ganze Welt, die Verhinderer ihres Rausches, mit rachsüchtigen Gefühlen. Die Weltverachtung Heinrich Manns ist aber von Anfang an nicht sicher im Ziel und von wechselnder Tiefe des Motivs. Sie schrumpft ein zum Haß gegen die Bourgeoisie, die für ihn wie für Flaubert ein Synonym für alle Arten des Niedrigen ist, schwillt zum

drängenden Gefühl, durch die Grenzsetzungen der gegenwärtigen Zivilisation in der Auswirkung innerster Lebenstriebe gehemmt zu sein, und wird schließlich verdrängt durch die Parteinahme gegen die Mächte des vorrevolutionären Staates, die mit proletarischem Radikalismus sympathisieren kann, ohne sich ihm innerlich zu nähern. Der erste größere Roman „Im Schlaraffenland" (1900) bringt seinen Haß gegen den Bourgeois durch eine Gesellschaftskritik zum Ausdruck, die zur Karikatur greift, um den Gegenstand ihrer Abneigung zu treffen, und wobei die Phantasie des Autors sogar seiner satirischen Absicht entschlüpft. Die Trilogie der „Göttinnen" oder die Romane der Herzogin von Assy (1902), deren Ursprünge auf Gobineaus „Ottar Jarl" und Nietzsches Schwärmerei für Borgia-Naturen hinweisen, läßt die Schönheit und Wildheit eines uralten Geschlechts von Eroberern und Rechtsverächtern in der Heldin zu einer hysterischen Renaissance erstehen, die an Raffinement des Genusses ersetzt, was sie an Stärke der Triebe verloren hat, und schart um die Bluts-erbin von Wikingen und Condottieren einen Haufen Abenteurer, Hochstapler, Zuhälter, Künstler, Verschwörer zu einem unbändig gesetzlosen, sich selbst verzehrenden Leben, einen Hofhalt der Libertiner, ein Pandämonium der Unbürgerlichkeit.

Diese beiden Werke geben die Richtungen an, nach denen Heinrich Mann auf die Welt seines Hasses reagiert. Die polemisch-satirische Gesellschaftskritik überwiegt im Roman („Die Jagd nach Liebe" 1903, „Professor Unrat" 1905, „Zwischen den Rassen" 1907), in den Novellen („Flöten und Dolche" 1904, „Die Bösen" 1908, „Rückkehr vom Hades" 1911) das stürmisch-abenteuerliche Gegenbild. Heinrich Mann sieht in Flauberts „Salambo" die Befreiung des Künstlers von dem Zwang, den er seiner Natur aufgepreßt, und er bewundert Zola, weil er den hemmungslosen Höhenrausch der bourgeoisen Kultur und ihr Hinabrasen in den Schlamm von Geld und Brunst vorgefühlt hat; durch sein Temperament gesehen, löst sich der Alltag in Abenteuer auf, und wenn er die Orgien der Gier, die Feerien der Spekulation, die Jagd nach Beute durcheinanderwirbelt, enthüllt sich ihm auch der rücksichtslose Erwerbsmensch als Künstler wider Willen, ebenso wie sein Bruder die seelische Berührung des asketischen, im Beruf, nicht im Genußverlangen sich erschöpfenden Bürgers mit dem Künstler aufgespürt hat. In den Philisterhaß und in die Genußträume schlägt aber ein Schatten von ursprunghafter Lebensverachtung hinein. Die Welt scheint Heinrich Mann nicht zu schade, um als Beute von abenteuernden Spekulanten und Gesetzesbrechern zu dienen, es ist ein Zeichen ihrer Erbärmlichkeit, wenn der jämmerliche Schultyrann von seiner Gier so aufgebläht werden kann, daß er seine ganze Sphäre erfüllt. Heinrich Manns Neigung, das Erlebte ins Schlimme zu steigern, wurzelt in dem Bedürfnis, sich aus der Hoffnungslosig-

keit des Wissens um Seelen einen Trost zu erzeugen „und einen Rausch aus seinem Herrschergefühl vor Abgründen, die er ermißt". Im Bösen findet er den Zusammenhang mit dem Geistigen und dem Elementaren. „Trübsinn und Vergeistigung", lautet die Überschrift zum ersten Teil von Baudelaires „Blumen des Bösen", Edgar Allan Poe hat den zügellosen Hang, das Böse um des Bösen willen zu tun, als primären Beweggrund verteidigt, Nietzsche das lustvolle Gefühl des Übergewichts als die harmlose Seite der Bosheit herausgestellt, die nicht das Leid der andern an sich zum Ziel habe, sondern den eigenen Genuß der stärkeren Nervenaufregung, und das Bildungsgesetz ausgesprochen: „Je mehr der Mensch in die Höhe will, um so stärker streben seine Wurzeln erdwärts, abwärts, ins Dunkle, Tiefe, ins Böse."

Diese Gedanken und Empfindungsmotive bestimmen Heinrich Manns Kunstauffassung, seinen übersteigernden Stil, das psychologische Ausmaß seiner Charaktere und Schicksale, die Abtönung der Situationen innerhalb des Werkzusammenhangs, und wenn er in besonders glücklichen Momenten von seiner Grundkonzeption ergriffen wird, ohne die Herrschaft über den Gestaltungswillen zu verlieren, kann er seelische Tiefen erreichen, die seinem Bruder Thomas verschlossen bleiben. Sehr oft wird aber das Gesetz nur äußerlich erfüllt, wenn die Helden „an Götter streifen und bei Dirnen liegen", sein Spürsinn für das Elementare verirrt sich oder wird durch Nebenabsichten vergewaltigt.

Die animalischen und innerlich zerstörten Männer, die provozierenden Frauen, die sich in den Novellen und Romanen Heinrich Manns kampfbereit messen und alle Kraft in ihren Blick legen, sind erfüllt von einer absorbierenden Unruhe des Geschlechtlichen, das düstere Gefühl der Erschöpftheit, das dem Überschwang der Lust folgt, steigert sich in ihnen zum radikalen Nihilismus, ihre Erotik endet in Selbstzerfleischung, Narrheit, Sterben. Die Verwandtschaft Heinrich Manns mit d'Annunzio, die Abhängigkeit von Maupassant tritt in der Erkenntnis zutage, daß auch der affekterfüllte Augenblick die beschränkende Vereinzelung nicht aufhebt und das Leben unausgeschöpft läßt, aber Heinrich Manns wie d'Annunzios Gestalten verdanken der Spannung, die aus diesem Widerspiel von Verzweiflung und Genuß hervorgeht, mehr als der charakterisierenden Bildkraft ihrer Schöpfer.

Dem Künstler des verzückten Augenblicks, dem Prätendenten der Herrschaft über Abgründe, „die er ermißt", enthüllt die Kunst ein Doppelantlitz, die Spiegelung seines inneren Zwiespalts. Sie ist ihm die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans des Lebens. Aber die Künstlernovelle „Pippo Spano" zeigt den Helden als einen Perseus, der den Anblick der Medusa fürchten muß, ausgehöhlt von seinem Werk, in

dessen Dienst alles beschlagnahmt wird, was der Künstler liebt; in „Mnais“ erklingt das Rubekmotiv des von der Kunst gemordeten Lebens. Beiden Brüdern Mann ist der Künstler der Vorkämpfer des geistigen Menschen und Geist die Revolte des Menschen gegen die Natur; aber wenn der jüngere Bruder nicht so tief ins Elementare greift, wo er in Leben und Schönheit harte und böse Züge entdeckt, so hat Heinrich Mann den engeren Begriff des Geistes, den flacheren des Konfliktes von Geist und Leben. Er zeigt auch stets eine Nachgiebigkeit des Charakteristikers gegen die Verlockungen farbiger, erregter Situationen, die Thomas Mann sich niemals gestattet. Der Doppelroman „Die Armen“ (1917) und „Der Untertan“ (1919) bedeutet einen Abfall von der Grundkonzeption und ein Versagen des künstlerischen Verantwortungsgefühls, das hier weder unterliterarische Darstellungsformen noch kriminalromanhafte Voraussetzungen verschmäht, um Bewegtheit des Geschehens und Drastik der Zeitsatire zu erreichen, und dem witzigen Aperçu der unwillkürlichen Selbststilisierung nach dem gereckten Bilde des Kaisers, das als Episode schlagend wirken oder eine amüsante Nebenfigur nähren könnte, eine zu schwere Last aufbürdet. Neben Merediths „Egoist“ erscheint die brutale Naivität des „Untertan“ als leere Konstruktion, und der proletarische Klassenkampf der „Armen“ wird zu einer privat-familiären Erbschaftsangelegenheit verzeichnet.

Gegenüber der Gemessenheit des Vortrags, auf die Thomas Mann hält, gilt es für Heinrich Mann, mit Barrès „d'être clairvoyant et fiévreux“, weniger darzustellen als zu suggerieren. Er entwickelt besonders in seinem besten Roman „Die kleine Stadt“ (1909) eine Virtuosität, das scheinbar unzusammenhängende Gewirr vieler gleichzeitig geführter Gespräche symphonisch zusammenzufassen, einzelne Stimmen herauszuheben und zu dämpfen, ein einzelnes Wort in vielfacher Nuancierung durch die Unterhaltung schwirren und die Symbolik des Augenblicks auffangen zu lassen. Wenn Thomas Mann Präzision des Ausdrucks anstrebt, um den Sachverhalt auszuschöpfen, übersteigert Heinrich Mann den Ausdruck, wie er seine Erfahrungen steigert, um eine stärkere Bewegung hervorzurufen, als der Sachverhalt hergibt. Mit dieser methodischen Tempobeschleunigung und Perspektivenkrümmung hat er stark auf Sternheim, Edschmid, Kaiser gewirkt. Der Erzähler, dessen Tendenz auf die Auflösung des Epischen in dramatischen Dialog geht, hat auf der Bühne nur einmal Erfolg gehabt, als er in der Geschichte des Bastillegefangenen Latude einen Stoff fand, dessen revolutionärer Vorklang und geschichtlicher Hintergrund dem Befreierpathos der „Madame Legros“ (1916) Ton und Gestalt bilden halfen.

In der „Schauspielerin“ (1911) hat Heinrich Mann dem Gefühlsausbruch

der Heldin eine grotesk-tragische Resonanz gegeben, die für den Geist des Verfassers wie für alle, die ihm wesensverwandt sind, bezeichnend ist. Während die Schauspielerin hemmungslos ihr Leiden herausschreit, glauben ihre Kollegen, sie memoriere eine großartige Rolle aus einem unbekannten Stück, und ein alter Berufsgenosse ruft ihr aus seinem abgegriffenen Zitatenschatz Stichworte zu. Diese Szene ist nicht das einzige Zeugnis für die rezeptive und urverwandte Berührung mit dem Dichter, dessen Schicksal sich in ihrem Gleichnis spiegelt. Frank Wedekind (1864—1918) ist der deutsche Vertreter eines europäischen Dichtertypus, in dessen persönliche Zerrissenheit die erhöhte Spannung der Kultur, das Gefühl der Entfernung von den Grundlagen eines einfachen Lebens hineinklingt. Die Überzeugung vom Widersinn der herrschenden Kulturformen spielt die Verzweiflung in das Gebiet eines grotesken Humors hinüber und stützt den Willen zur Selbstbehauptung durch ein revolutionäres Pathos, das sich vor allem gegen die gesellschaftlich anerkannte Moral richtet. Der größte Vertreter dieses Typus stammt aus dem Norden, August Strindberg, der über ihn hinausragt, auch Bernhard Shaw, Gustav Wied, Georges Courteline stehen ihm nahe, wenn sie auch nicht alle seine Voraussetzungen erfüllen. Strindberg läßt Wedekind unter sich kraft seiner Geistigkeit, seiner elementaren Natur, der Tiefe seiner Qual und der Gewalt seines Bekennertums, Shaws Paradoxie ist witziger und seine kulturelle Position ist besser gestützt, Courteline ist der größere Künstler. Wedekinds Stärke ist die Konsequenz, mit der er seine Dichtung als das Satyrspiel des Lebens auffaßt. Nur ganz zu Anfang gelang es ihm in der Pubertätstragödie „Frühlings Erwachen" (1897), Satire und Mitgefühl zu einheitlichem Ausdruck zu zwingen; als er am Ende seines Schaffens seine Hartnäckigkeit aufgab, um mit dem „Simson" (1913) ohne ironische Brechung zum historisch-mythischen Drama zu streben, verfiel er selbst der entzaubernden Schere. Solange er das Umwerten der Erfahrung in ihr Gegenteil, des Zweckmäßigen ins Zwecklose, des Notwendigen ins Beliebige mit monomanischem Ernst durchführte, konnte er seinen Zeitgenossen etwas von der Freude der Sklaven am Saturnalienfeste mitteilen, indem er sie nach dem Vorspruch Nietzsches vom Zwang des Notwendigen, des Zwecks, der Erfahrung enthob, deren unerbittliche Herrschaft eine unerträgliche Last wurde, die weder der Naturalismus noch das Epigonentum hatten erleichtern können. Wedekind hat mit der verblüffenden Dialektik seiner paradoxen Dialoge und mit der freien Willkür, die über seine Menschengestaltung und die Führung der dramatischen Aktion gebietet, unter respektloser Verneinung der eingewurzelten Moralanschauungen und der geltenden Werte eine Funktion ausgeübt, die eine ältere Ästhetik von der Kunst gefordert hatte, obwohl schon das verfängliche Beispiel der romantischen

Ironie die Illusion hätte zerstören müssen, solche Wirkungen im Zeichen der jeweilig herrschenden Wertsysteme zu erhoffen. Mit der romantischen Aufhebung der Wirklichkeit berührt sich Wedekind vielfach, aber er polemisiert auch gegen ihren Inhalt, und der Anspruch, als ethischer Reformer ernstgenommen zu werden, ist der tragikomische Irrtum seines Lebens und eine Störung seiner Kunst. Er hat diesen Anspruch durchzusetzen versucht, indem er, wie Courteline, seine eigenen Rollen darstellte, aber als Schauspieler vertrat er eine veraltete Richtung. Wedekind schwankt zwischen einer großartigen Indifferenz gegen ethische Unterscheidungen und der Verkündung einer neuen Moral, zwischen einem Fatalismus der Sinne und der Kräfte und dem aufrührerischen Bekenntnis seines Entbehrens. Er kitzelt sich selbst an seinen wunden Stellen, damit seine Witze umso blutiger werden, wie er in „Oaha" von einem Schriftsteller aussagt, und kommt so in die Gefahr der Simulation und der Hysterie. Er deutet an, daß ein Mensch die besten Witze macht, wenn er sich am tiefsten verachte, aber jedes Geheimnis verliert seine Wirkung, wenn es erkannt ist, oder wenn die Wirkung bleibt, ist es falsch gedeutet. Die Höhe des „Erdgeists" und der „Büchse der Pandora" (1902), deren Lulu in aller Verworfenheit ihre Naivität wahrt, hat er in raschem Aufstieg nach dem lebhaften Impromptu „Der Kammersänger" (1899) und der Hochstaplerkomödie „Der Marquis von Keith" (1901) genommen, aber nicht wieder erreicht, seit er in „Hidallah" (1905) begann, sein eigenes Gesicht als Karikatur Jean Jacques Rousseaus auf die Bühne zu bringen und in eigener Sache zu sprechen. Er konnte sich nur wiederholen und schwächen, nachdem er die eine große Gestalt der Lulu geschaffen hatte, deren Rätselwesen mehr sagt als alle Programme Wedekinds, und er überschätzte seine Originalität, wenn er die Entdeckung erkündete, daß im Geschlechtlichen das Wesen der Welt liege.

Sowenig wie Wedekinds moralische Erregtheit zur Schöpfung neuer Werttafeln ausreicht, kann Gustav Meyrink (geb. 1868) seinen Anspruch, als Metaphysiker zu gelten, mit der grausigen Phantastik seiner Erzählungen („Orchideen" 1904, „Das Wachsfigurenkabinett" 1907) oder mit der spekulativen Psychologie und der mysteriösen Erotik seiner Romane („Der Golem" 1915, „Das grüne Gesicht" 1917) durchsetzen. Sein geistiges Entspannungsbedürfnis glaubt die Wesenlosigkeit der Körperwelt durchschaut zu haben, und nimmt sich daraus das Recht, ihre Symbole durcheinanderzumischen und ihre Gesetze aufzuheben, aber Poe, Hoffmann, Balzac, die Anreger von Meyrinks Phantasie, sind stärker von der Unheimlichkeit der Welt ergriffen worden, deren Mysterien Meyrink allzulehrhaft und oft ohne Takt erläutert. — Wie Meyrink hat auch Hanns Heinz Ewers (geb. 1871) sich von ero-

tischen Früchten genährt, die bei dem langen Transport gelitten haben („Das Grauen“ 1907, „Alraune“ 1912), ebenso Karl Hans Strobl (geb. 1877) mit seinen Schilderungen des wirklichen und des phantastischen Prag („Die Waclawbude“ 1907, „Eleagabal Kuperus“ 1910), der glücklicher ist, wenn er die Doppelnaturen seiner Personen in der modern-bürgerlichen Welt und im Hoffmannschen Märchenkosmos verwurzelt, als wenn die Gestalt Bismarcks in einer Trilogie (1918) menschlich und mythisch zu fassen sucht. — Die klassische Zeit der Prager Kabbalistik, die Tradition des Alchemistengäßchens auf dem Hradschin und des Ghettos läßt auch Auguste Hauschner aufleben („Der Tod des Löwen“ 1916), nachdem sie sich in modernen Gesellschaftsschilderungen bewährt. Max Brod hat in eindringlichen Seelenstudien aus dem Kreise der Prager Intelligenz seinen Geschmack für das Seltsame im Durchdringen von Phantastik und Alltäglichkeit, Ironie und Exaltation entwickelt, bevor er in „Tycho Brahes Weg zu Gott“ (1916) dem geschichtlichen Thema eine neue Seite abgewann und im „Großen Wagnis“ (1919) einen nicht ganz fest schließenden Bannkreis um die ironische Schilderung eines utopistischen Gemeinwesens auf vergessenem Gebiet zwischen Front und Etappe und das Mysterium der einmaligen, unabänderlichen Liebesentscheidung schlug.

Stiller und reiner spiegelt die heitere Zwecklosigkeit der Arabeskendichtungen Paul Scheerbarts (1863—1915) das Ungenügen an der Welt, die Sehnsucht nach dem Kosmos in dem „feinen Lichterspiel einer Wunderweltlaterne“ wieder; am stärksten hat Christian Morgenstern (1871—1914) mit der metaphysischen Ulkstimmung, dem kosmischen Galgenhumor das Entspannungsbedürfnis seiner Zeit angesprochen. Die befreite Weltironie der „Galgenlieder“ (1905), des „Palmström“ (1910), „Palma Kunkel“ (1916), in denen die altbewährte Freude am „höheren Blödsinn“ mit Zeitsatire genährt, den Rhythmus so selbstherrlich werden läßt, daß er der sinnlosen Wortbindung Sinn gibt, hat die zartfarbig perlende Lyrik Morgensterns („Und aber ründet sich ein Kranz“ 1902, „Einkehr“ 1910, „Ich und Du“ 1911) der Beachtung entzogen. — Das unaufgeklärte Ende Peter Hilles (1857—1904) vollendete die Mythisierung, die schon während des völlig bedürfnislosen Lebens dieses verschwärmten, unsteten Erdfremdlings begonnen hatte. Hille hat noch mehr als Scheerbart und Morgenstern Tendenzen des Expressionismus vorweggenommen, ebenso Else Lasker-Schüler in ihrer Mischung von Parodie und Ekstase. — Allzu verliebt in das Leben, nach Hofmannsthals Ausspruch, hat Peter Altenberg (1862—1919) in seinen kleinen Stimmungsbildern, die der Tag ihm zutrug, „Extrakte des Lebens“ geformt, in denen ein Mensch mit einem Satz, ein Erlebnis der Seele auf einer Seite, eine Landschaft in einem Wort geschildert werden soll, und wenigstens einige Scherben gebildet,

die aus der farbigen Weltkugel herausgebrochen scheinen, einige momentane Äußerungen festgehalten, die das Geheimnis eines ganzen Frauenlebens verraten. — Die Weisheit Robert Walsers schließt Irrtum, Befangenheit und Übermut in sich und gibt dem Widerspiel seiner Empfindungen einen nachdenklichen Nachklang, ein stiller Humorist, der sich in eine freie, luftige Provinz des Geistes rettet. In seinen kleinen Erzählungen und Skizzen herrscht leichte Laune, während in die Gedichte und Romane („Geschwister Tanner", „Der Gehilfe", „Jacob von Gunten") auch dunkle Untertöne sich einmischen.

Herber und kräftiger, irdischer als alle diese halben und ganzen Satiriker aus kosmischer Sehnsucht ist Josef Ruederer (1861—1915), dessen Sarkasmus jedes Bild des Lebens, Glück und Tragik zur Tragikomödie zersetzt. Aus der Überzeugung, vom Leben schlecht behandelt zu sein und das allgemeine Vorwalten des Minderwertigen als Lauf der Welt anerkennen zu müssen, stammt eine saeva indignatio, wie bei Swift, nur ohne dessen Weite, die Ruederers Auge schärft und seinem Wort die Schlagkraft gibt. Sie liegt im Streit mit dem verständnisvollen Behagen an Schelmerei und Durchtriebenheit, ohne das auch der streitbarste Satiriker nicht bestehen kann, und Ruederer ist so aufrichtig und so überlegen, um seine innere Zugehörigkeit zu den Menschen, deren Schäden und Gebrechen seinen Zorn und seine Heiterkeit erregen, mit allen Konsequenzen anzuerkennen. Die berühmte bajuwarische Derbheit hat in Ruederer ihr literarisches Organ gefunden; doch bewahrheitet sich an ihm die Erzählung Thackerays von dem Komiker, der ohne Maske mit dem melancholischen Patienten identisch ist, dem sein Arzt den Rat erteilt, sich diesen Komiker anzusehen, um von seiner Schwermut geheilt zu werden. Der breite Strich voll starker humoristischer Leuchtkraft verleugnet sich auch nicht in den mißlungenen Schöpfungen Ruederers, der in guten Stunden zu epischer Größe wächst, aber gegen sich selbst wütet, wenn er der Stunde gebieten will, und dessen scharfe, eine starke Tiefenwirkung herausholende Menschenzeichnung die Hoffnung auf dramatische Meisterschaft seit der „Fahnenweihe" (1894) zwar niemals erfüllt, aber selbst nach der formlosen Modernisierung des Aristophanes („Wolkenkuckucksheim" 1908) nicht sterben ließ, obwohl er hier nicht zu einem Selbstvertrauen gelangte, das seinem Selbstgefühl entsprach, und er fast immer die Frische der ersten Entwürfe zerstörte. Der Roman „Ein Verrückter" (1894) schildert in allerdings bis zur Karikatur gehenden Zügen den unglücklichen Kampf eines armen Lehrers gegen seinen intriganten Pfarrer, der alle Autoritäten auf seiner Seite hat. In den „Tragikomödien" (1896) wird ein alter böser, zäh am Leben hängender Bauer wie Halbes Frau Meseck fast zur allegorischen Figur: das schlechte schädliche Alte begräbt grinsend alles junge hoffende Leben. In den

„Wallfahrer-Maler- und Mördergeschichten" (1899) wird die sittliche Weltordnung an dem lebenslangen Duell zwischen Henker und Raubmörder entwickelt. Doch ebenso wie dem leichtblütigeren Satiriker Ludwig Thoma (geb. 1867) mißlang auch ihm eine Tragikomödie größeren Stils; die Schwächen der Achtundvierziger, oben und unten, malt seine „Morgenröte" (1904) mit viel Witz, ohne doch den tiefen tragikomisch-symbolischen Eindruck zu überbieten, den jeder einfache Bericht über König Ludwig I. und Lola Montez hervorruft. Auch die Schilderung dieser Ereignisse in dem nachgelassenen Roman „Das Erwachen" steht nicht auf der Höhe der ersten, reizvollen und starken Altmünchener Erinnerungen. Groß gedacht ist „Der Schmied von Kochel" (1911): als „die Tragödie eines Volksstammes". Die ungeheuere Enttäuschung, die ein Volk an dem vergötterten Bild seines — in der Verbannung lebenden — Herrschers erlebt, ist ein großes und (trotz Scotts „Waverley") originelles Thema, das ebensowohl zu einer politischen Satire im höchsten Stil als zu einer erschütternden Massentragödie führen kann. Und zu beiden ist Ruederer auf dem Wege, in den Szenen der Gebietenden hier, der Bauern dort. Aber er verdirbt sich Tragik wie Satire nicht nur durch ihre unorganische Mischung, noch mehr durch Häufung weiterer Zutaten: opernhafte Figuren schleichen mit Verschwörermienen zwecklos durch das Stück, um schließlich statt eines notwendigen Ausgangs einen Intrigenschluß herbeizuführen.

Während Wedekind das ganze Weltwesen in Sexualität aufgehen läßt, sieht Richard Dehmel (1863—1920) seinen Triumph des Reinmenschlichen in der Heilung von allen Lüsten, „die nicht der einen Lust entsprangen, die ganze Welt im Weibe zu empfangen". In diesem Jubelruf der „Zwei Menschen" (1902) ist zur Erkenntnis gereift, was dem Stammeln, Beten, Trotzen, Beschwören seiner früheren Dichtungen den Atem schwer macht, das Bekenntnis zur Sinnlichkeit und zum Geist, zum eigenen Dasein und zur Welt, zur Heiligkeit des Lebens und zum Sündenstolz. Selbst der Geist des Reinsten, heißt es in den „Verwandlungen der Venus", erprobt sein wahres Streben an Verirrungen, auch die Lüste, die wir schuldbewußt Unzucht und Unnatur nennen, sind Natur und Züchtungslust. Die Bewährung geschieht nicht durch Überwindung und Zähmung, sondern im Einswerden mit dem Kosmos, und wenn der Gipfel des Menschlichen im Einklang vom Glück des Einzelnen und dem Weltglück gesehen wird, so denkt Dehmel nicht an soziale Unterordnung, nicht an Verzicht zugunsten der Gemeinschaft, sondern an ein mystisches Einheitserlebnis, das weit über alle sozialen Beziehungen hinausgreift und von ihnen gar nicht erfaßt wird. Aber Dehmel sichert sich mit großem Herzenstakt, den seine ungestüme Natur nicht ohne weiteres vermuten läßt, die Perspektive für die Bedeutsamkeit seines Seelenlebens innerhalb des Sehnsuchtsdranges der Mas-

sen, er hat zum Proletariat ein gerades und offenes Verhältnis und ist als Fünfziger freiwillig in die vorderste Kampflinie gegangen.

Die Erhöhung des Menschen durch das kosmische Gefühl verwirklicht sich für Dehmel in der Liebe. Sie klärt die dunkle Erkenntnis und setzt den Menschen in den Stand der Macht und der unbedingten Freiheit. In solchen Augenblicken spürt er den unbegrenzten Urzustand der Welt, da Himmel und Erde noch ungeschieden sind, fühlt er sich in den feuerflüssigen Werdeprozeß des kreisenden Weltraumes eingewühlt und hingenommen von den Urgefühlen, dem ewigen Kreislauf von ihrer Glut dargebracht. Das Denken gibt keinen metaphysischen Halt; die Sehnsucht, die nicht verwehen will, muß den Wirbel der Lust bestehen. Alle Ströme des Lebens quellen aus dem Strudel der Liebe. Der Kreislauf geht aus dem All durch die Pforte der Brunst ins Leben und denselben Zugang zurück in den Schoß der Welt.

Die Gegensätze vom Einzelglück und Weltglück, von himmlischer und irdischer Liebe zu überwinden, ohne die Stärke des Instinktiven verkümmern zu lassen, ohne Abblendung des Geistigen, die Vertiefung des Erlebnisses bis zum Erspüren des Urgefühls ist Dehmels dichterische Tendenz, und wo das Leben solche Gegensätze zeigt, bietet es ihm den Anlaß zum lyrischen Gedicht. Der Dichter dieses mystischen Einheitserlebnisses fühlt keinen seelischen Abstand zur gegenwärtigen Kultur, er ist von den Nervenkrisen, die am Ausgang des 19. Jahrhunderts die vom Zeitgefühl erregten, vom Straßenlärm erfüllten Menschen heimgesucht haben, zerwühlt und verwittert. Er sucht sogar mit unverkennbarem Trotz Gegenstände, die nach der Gemeinvorstellung für unpoetisch oder niedrig zu halten sind, und schlägt auch in der Behandlung des Hohen burleske Töne an, um sich nicht selten zu vertändeln, er gebraucht mit Vorliebe Bilder und Vergleiche aus dem modernen Alltag, wird mit Absicht drastisch, wenn er verehrt, und erhaben, wenn er sich zum Verachteten und Verworfenen wendet; ganz unzweifelhaft läßt er sich dabei Entgleisungen zuschulden kommen.

Die künstlerische Hauptgefahr für Dehmels Lyrik — die Dramen („Der Mitmensch" 1895, „Michel Michael" 1911, „Menschenfreunde") haben nichts von seinem dichterischen Wesen, die Erzählungen („Lebensblätter") zeigen keine neue Seite — besteht in der Versuchung, vom Erlebnis zu rasch in den Strom des Lebens hinabzutauchen und sich für den Ausdruck des Elementaren mit mangelhafter Artikulation zu begnügen. Die schlimmste Entgleisung ist das Gestotter „Das erlösende Wort" am Schluß der „Erlösungen". Sie liegt aber auch in seiner steten Bereitschaft, jeden Anlaß zum Gedicht zu benutzen. Was den Menschen entzückt, entsetzt, empört, das erlöst ihn, weil es ihn außer sich bringt, weil es ihn mit Leben erfüllt, lehrt Dehmel in dem Gedicht „Deutsches

Tun", mit der Konsequenz, jede Emotion zu heiligen. Die auftrumpfende Betonung der eigenen Wildheit und Sündhaftigkeit, die durch das liebende Weib entsühnt wird, das Hervorkehren der männlichen Rauheit gegen die weibliche Reinheit gelangt selten zu einwandfreiem Ton. Seine wesentlichen Gedichte wie „Narzissus", „Notturno", „Manche Nacht" entstammen der Versenkung in den Grund seiner Seele.

Die Entwicklung der deutschen Verskunst ist durch Dehmel nur indirekt gefördert worden. Er dankt die Klärung seines Weltgefühls vor allem Nietzsche, dem er die Treue hielt, indem er, dem Gebot des Meisters folgend, von ihm abfiel, entscheidend ist auch der Anblick Strindbergs für Dehmels Vorstellung vom geistigen Menschen, vom seelischen Leiden gewesen. Er dankt seine Form dem Voranschreiten von Liliencron, Arno Holz, Verlaine. Die Bereicherung der deutschen Lyrik durch Dehmel ist vor allem in neuen Situationen zu sehen, in vertieften Beziehungen zwischen dem lyrischen Sprecher und der Angeredeten, die durch Wissen und Schicksal mit ihm verbunden ist, und dem in dieser Erkenntnis beschlossenen Einheitsgefühl, in der kosmischen Märchenstimmung, die furchtlos durch das wilde Feuerwerk der Welt schwingt und verwundert zuschaut, wie das Leben aus der Werkstatt des Todes sprüht.

Alfred Mombert (geb. 1872) braucht heute die Meinung nicht mehr zu fürchten, wie er in der „Schöpfung" (1898) geargwöhnt hat, er habe sein Haupt „für einen Witz in Wahnsinnsgefahr gebracht", aber er schreibt immer wieder, die große Weltenharfe schlagend, im Sphärenflug die Geschichte seines Lebens, „die Geschichte glühenden Sich-Preisgebens, die Geschichte heiligen Hinüberschwebens". Wenn auch seit dem „Glühenden" (1896) seine Art feststeht, so zeigt doch die Äontrilogie (1907—11) und der „Held der Erde" (1919) eine zunehmende Klärung. In der Art, seinen eigenen seelischen Befund anzugeben und in der Zusammenordnung entlegener Vorstellungen zeigt er eine weitgehende Übereinstimmung mit dem Phantasusdichter Arno Holz, von dessen Stellung zur Welt, zum All, dessen Empfindung des Daseins Mombert sich allerdings weit entfernt. Auch das Motiv, das Mombert zum weiten Ausholen veranlaßt, ist ein anderes. Arno Holz geht von dem aus, was er von sich weiß und sich durch Wissen zu eigen gemacht hat. Mombert fühlt ein Chaos in sich, das ihm die ganze Welt bedeutet, also fühlt er auch alles, was in der Welt besteht, als Teil seines Ichs, die großen Tatsachen der Menschheitsgeschichte und die Erscheinungen der Natur. Trotzdem ist Mombert kein Mystiker. Das mystische Einheitserlebnis dokumentiert sich ganz anders als in Momberts Einfühlungen. Dort fallen die Scheidewände der Individualität, hier schlüpft ein seines Selbstbewußtseins sich nicht entschlagendes

Individuum in fremde, belebte und unbelebte Welt, dort ein Überfallenwerden, hier ein Besitzergreifen, das sich vom Impressionismus wieder durch die Rolle unterscheidet, die das dichterische Ich bei Mombert im Weltprozeß zu spielen hat, und durch die Vorstellung, daß Mombert sich nimmt, was ihm von Anbeginn an eigen war. Aber der kosmische Charakter der Dichtung wird durch solche kosmische Rollenverteilung nicht gesichert, auch durch bloße Weiträumigkeit weder bedingt noch erweckt. Es steht hier wie mit dem Wunderbaren. Klassizismus und Aufklärung rechneten das Wunderbare zu ihrem Besitzstand; aber für sie war es eine Maschinerie, die das alltägliche Geschehen in Bewegung setzt, das Wunderbare als Geheimnis blieb ihnen fremd. Momberts Flug durch Zeiten und Räume, vom Urbeginn bis zum jüngsten Tag, vom Rheintal bis zum Himalaja ist meist das Werk einer Maschinerie, nicht freier Aufschwung ins Kosmische. Nur selten kommt die überraschende Wendung, die den Lauscher zum Träumer werden läßt und ihn wirklich in Sage auflöst.

Dem dichterischen Weltdurchwanderer Max Dauthendey (geb. 1867, gest. 1918 in der Internierung auf Java) bleibt auch in seinem lyrischen Reisetagebuch „Die geflügelte Erde" (1912) seine Sehnsucht, sein Herz und zuletzt auch seine fränkische Heimat wichtiger, als was sein farbenempfindliches Auge sieht. Er hat bei der Betonung seiner Subjektivität oft nicht den Takt vor dem Weltbedeutenden wahren können, gleichviel ob es innerhalb oder außerhalb des Sexuellen lag. Seine safterfüllte Natur hat sich in übereiliger Produktion verschwendet, aber manches Zeichen erstaunlichen Reichtums von sich gegeben („Ultraviolett" 1895, „Reliquien" 1900, „Der brennende Kalender" 1907, „Insichversunkene Lieder" 1908, „Weltspuk" 1911). Aus dem gewollten Verharren in chaotischer Empfindung, die den Abklang ferner Sphärenharmonie und den dumpfen Ton des phallischen Kultgesangs ungetrennt und ungeformt in herausfordernde Verse zu schleudern suchte, ist Dauthendey als Lyriker allmählich zu einer oft wahrscheinlich nicht minder gewollten volksliedhaften Einfachheit, und als autobiographischer Erzähler zu einer klaren, kräftigen, gehaltvollen Prosa gereift („Der Geist meines Vaters" 1912, „Gedankengut aus meinen Wanderjahren" 1913), seine asiatischen Novellen („Lingam" 1910) stehen höher als der größte Teil seiner Gedichte und die schnell hintereinander produzierten Dramen („Drache Grauli", „Ein Schatten fiel über den Tisch" 1910, „Spielereien einer Kaiserin" 1911), die immerhin Farbe und Bewegung haben.

Mit Dehmel, Mombert, Dauthendey ist die Lyrik in ein inneres Verhältnis zum Geist des Zeitalters getreten, dessen äußere Formen ihr so fremd und abgeneigt schienen, wie es die Gesinnung der Nation blieb. Das lyrische

Erlebnis spiegelt die nervöse Erregtheit einer Jugend, die sich auf ein beschleunigtes Tempo einzustellen hat und die inneren Gegensätze der Kultur in ihrer unmittelbaren Wirkung zu spüren bekommt; es weist über diese zeitpsychologische Disposition hinaus durch sein Streben auf Erfassung und Übermittlung der Urgefühle, des Sinnlich-Elementaren und der kosmischen Resonanz, der im äußeren Leben der Nation nichts zu entsprechen schien.

Aber die sprachliche Gestaltung dieser Lyrik dringt nicht in die gleichen Tiefen hinunter wie ihre wühlende Psychologie. Liliencron hatte den ungezwungenen Ton eingeführt, einen frischen Luftzug mit sich gebracht und durch das Beispiel seines geübten Auges den Blick geschärft, das Auftreten Dehmels hatte eine starke geistige Wirkung, formal hat seinem eigenen Geständnis nach von denen, die unter seinem Einfluß standen, gelernt. Die Dichtung eines älteren Eklektikers wie des Prinzen Emil zu Schönaich-Carolath (1852—1908: „Lieder an eine Verlorene" 1872) ist von der eines jüngeren wie Ludwig Jakobowski (1868—1900: „Aus bewegten Stunden" 1882, „Aus „Tag und Traum" 1896, „Leuchtende Tage" 1899), der schon unter Dehmels Einfluß steht, kaum verschieden. Zwischen der Einfachheit Gustav Falkes (1853—1916: „Tanz und Andacht" 1893, „Neue Fahrt" 1897) und Carl Busses (1872—1917) besteht ein Unterschied des persönlichen Gewichtes, nicht des Stils zweier Generationen, und es war ebenso natürlich, daß Vermittlernaturen wie Ferdinand Avenarius (geb. 1856: „Wandern und Werden" 1881, „Lebe" 1897) bei den Älteren und den Jüngeren Freunde fanden, wie daß die Übernahme eines lyrischen Gehalts von der Bedeutung Baudelaires mit seinen unabsehbaren Folgerungen für die dichterische Geistigkeit und Sinnlichkeit durch Felix Dörmann (geb. 1870: „Neurotica", „Sensationen" 1891—92) oder bei Richard Schaukal erfolgen konnte, ohne ihr hergebrachtes Formgefühl auch nur oberflächlich zu erschüttern. Börries von Münchhausen (geb. 1874: „Juda" 1903, „Das Herz im Harnisch" 1911, „Die Standarte" 1918) weist in der Haltung seiner Lyrik, in der Bevorzugung der Ballade, im Spiel mit Klangwirkungen und der Wucht alter Namen und Begriffe über Liliencron auf Fontane und Strachwitz zurück, hat aber der Ballade nicht bloß eine neue Geltung verschafft, sondern sich auch vom kostümierten Liedervortrag zum bildhaften Sehen zu kraftvoller Zeichnung entwickelt, während sich Alberta von Puttkamer (geb. 1849: „Offenbarungen" 1894, „Aus Vergangenheiten" 1899, „Jenseits des Lärms" 1904) an Conrad F. Meyer geschult hat. Starke Wirkung erzielte Agnes Miegel (geb. 1879: „Gedichte" 1901, 1907) mit ihren bald schmelzend weichen, bald stark anschwellenden Liedern und Balladen, deren epischer Umriß mit der weiblichen Subjektivität der Dichterin zusammenstimmt. Spröder, wuchtiger,

größer gefaßt in Anschauung, Empfindung, Ausdruck, dem Elementaren des Volkstums näher sind die Balladen der aus Westfalen stammenden Dichterin Lulu von Strauß und Torney („Balladen und Lieder" 1902, 1907); auch ihre Prosaerzählungen („Der Hof am Brink" 1906, „Bauernstolz" 1907) und der groß angelegte Roman „Judas" (1911) beweisen, daß sie die Ballade als Ausdrucksform nicht willkürlich gesucht und gewählt hat. — Mit Ina Seidel („Gedichte" 1914, „Neben der Trommel her" 1915) hat die deutsche Frauenlyrik einen neuen bedeutenden Kraftzuwachs erhalten, in ihrem Roman „Das Haus zum Monde" (1916) geben ein Paar prachtvolle Szenen mütterlicher Freude und die versonnene, trotzig sichere Kindergestalt eine vollgültige dichterische Legitimation. — Für eine kräftige Begabung kleineren Formats sprechen die Gedichte von Margarete Windhorst (1911).

Eine radikale Erneuerung des lyrischen Ausdrucks hatte schon Arno Holz angestrebt. Die Gruppe der Zeitschrift „Charon" knüpfte zuerst an ihn an. Ihr Hauptvertreter Otto zur Linde (geb. 1873: „Die Kugel" 1909, „Thule-Traumland" 1910) ist mit Holz einig im Bekämpfen jeder apriorischen Versform. „Den Vers in die freie Luft zu stellen", der Eigenbewegung der Vorstellung zu folgen und durch einen „trockenen Rhythmus der Sachlichkeit" den Kontakt der Sprachseele mit dem Objekt zu schließen, gilt als ihr erstes dichterisches Programm. Der Zusammenhang dieser Gruppe scheint sich gelockert zu haben. Karl Röttger hat besonders mit seinen Legenden Anklang gefunden, Rudolf Pannwitz hat in seinem „Europäischen Zeitgedicht" (1919) die apriorische Form wieder zugelassen, die Hauptmasse seiner Dichtungen ist noch ungedruckt. Seine geschichtsphilosophische Kritik „Die Krisis der europäischen Kultur" (1917) bietet neben vielen Schrullen erstaunliche Blicke.

Die festgegründete Überzeugung, daß der dichterische Zustand aus einer Weltergriffenheit hervorgeht, die keine Scheidewand zwischen Wesen und Erscheinung bestehen läßt, daß der Dichter als der Blutzeuge des ewig ursprünglichen, unmittelbaren Menschentums vor den Müttern steht und mit Geist und Sinnen den von der übrigen Menschheit einseitig erfaßten oder ganz vernachlässigten Weltinhalt der Dinge in seiner ganzen Fülle aufzunehmen berufen ist, hat in Stefan George (geb. 1868 in Bingen) die heroische Anstrengung erweckt, den geistigen Besitz, der in Worten besteht, die bereits von Millionen besessen, ausgegeben, abgegriffen, verfälscht worden sind, zu ursprunghafter Prägung umzumünzen. Im Ringen mit dem Widersinn, sein dichterisches Weltbewußtsein, dessen Unverwechselbarkeit er sicher ist, in einer Sprache zu entwickeln, die nach ihrer Natur und Geschichte einem System konventioneller Formulierungen unterliegt, ist er zu einer radikalen Ablehnung der Kultur, die sich dieser sprachlichen Konvention bedient und in

ihr lebt, gedrängt worden, deren Schärfe auch der wildeste Revolutionär der Politik nicht überbieten könnte. Sie gipfelt in dem Gedicht „Porta Nigra" des „Siebenten Ringes", das mit einer wahrscheinlich unbewußten Abtrumpfung von Heines „Scheidenden" und der Hadesklage des Achill den Schatten eines Soldatenlustknaben der römischen Kaiserzeit kräftiger als die heute Lebenden atmen und ihn, der sich des niedrigsten Erwerbs beflissen, die Herrschaft über die heutige Welt verschmähen läßt. Diese wilde Invektive erhält ihren verdeutlichenden Hintergrund durch das Lob deutscher Vorzeit in den nachfolgenden Gedichten des gleichen Bandes und den Schlußstrophen der Dichtung „Der Krieg" (1917). Der Haß gegen die Gegenwart ist zu vehement und die Hoffnung auf das Erstehen eines reineren Geschlechts zu stark, um diese Wertungen als Zeugnisse eines Romantikers aufzunehmen. Das moderne Leben bietet der Kritik Georges seine wichtigsten Angriffspunkte auf der ästhetischen Seite, aber die idealbildende und fordernde Anschauung des Dichters beschränkt sich nicht auf das Ästhetische; ihm gelten die Mißbildungen, die seinen Zorn erregen, als Symptome mangelnder Lebensganzheit, einseitiger Verstandesausbildung, geschwächter Instinkte, verwahrloster Gefühle. In der Erweckung des Gegenbildes sieht George die Sendung des Dichters, der in einer Region zu leben hat, in der er jeder gesellschaftlichen Bindung, jeder Arbeit an beschränkten Aufgaben, der Unterordnung unter das in den Schranken der historischen Lage Erreichbare entrückt ist, um sein Herz im Verderben der Zeit rein zu bewahren und dem unbeirrten Triebe Hilfe und Rat folgen zu lassen. Anfangs hat George diese Aufgabe, deren Fassung ein einsatzbereites Selbstgefühl, ein apokalyptisches Temperament, eine priesterliche Berufsidee zur Bedingung hat, am Vorbild Baudelaires und Mallarmés als Dienst an der Kunst um der Kunst willen begriffen, und der Hinblick auf die gleichzeitige deutsche Literatur, von der ihn das Vorwalten außerkünstlerischer Tendenzen abstieß, bestärkte ihn in der Ablehnung jedes Nebenzwecks und jeder Konzession an den Zeitgeschmack. Was sich in der französischen Lyrik von Victor Hugo bis zum Auftreten Verhaerens als ein jahrzehntelanger Reinigungsprozeß darstellt, als Ablösung der politischen und moralischen Rhetorik durch einen Lyrismus, der den pathetischen Gehalt dieser Rhetorik in formalen Eifer umbildet, sucht George in einem Anlauf zu gewinnen und damit einen erhöhten Begriff von der Würde des Dichters zu geben, der kein anderes Glück als Dienst an seinem Werk kennt, dessen Arbeit an der Form eine Erhöhung und Reinigung seines gesamten Fühlens darstellt.

Der asketische Zug, der den Verzicht auf Wirken und Genießen außerhalb des Werkes bedingt, tritt auch noch im Wesen Georges hervor, als er die

Idee der Reinigung und Bewahrung des heiligen Feuers erweitert hat, ohne von der Forderung formaler Strenge abzugehen; aber von Anfang an hat er nicht als stoffliche Begrenzung gewirkt. In den ersten Büchern („Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal“ 1890—92) hat George seinen plastischen Sinn mit kostbaren, seltenen, entlegenen Bildern und Vorstellungen genährt, und neben der Selbstdarstellung im Widerstand gegen Lockungen, die den Dichter von der Zwiesprache mit seinen Geistern abziehen wollen, spürt er mit Entzücken die südenklare Luft der Mittagsstille, Gegenglut für zerstörende Gluten, horcht auf die fröhliche Galanterie des „Hochsommers“ und berauscht sich an der schweren Pracht Algabals, nicht aus Lust an der Beschreibung, sondern im unmittelbaren Genuß des Schimmernden und Blendenden, der federnden Leichtigkeit und der Herrscherlaune. Der Pilger und der Priesterkönig sind die Gestalten, unter deren Bild George sein dichterisches Wesen darstellt und die Stimmungen eines hochsinnigen unruhigen Herzens in der Berührung mit neuen Landschaften und alten Erinnerungen widerspiegelt. Aber George bleibt nicht bei der Empfindung und Stimmung stehen; an die Stelle des flüchtigen Erlebnisses tritt das Symbol, als Mittel, den Gehalt des erfüllten Augenblicks zu bewahren.

Auch die naturalistische Dichtung ist so wenig wie jede andere vom Symbol ausgeschlossen. Zola hat eine andere Symbolik als Ibsen, der in den verschiedenen Perioden seines Schaffens die Auffassung, den Gebrauch des Symbols gewechselt hat. Die Symbolik des Naturalismus setzt da ein, wo der Dichter auf etwas stößt oder etwas darstellen will, was seine Anschauung übersteigt, während für George der Schwerpunkt des Daseins in den Beziehungen liegt, die sich nur gleichnishaft aussprechen lassen. In Übereinstimmung mit der Opposition des französischen Symbolismus gegen die Parnassiens findet er in dem unausdrückbaren Rest, der dem Gedicht mitgegeben wird, das Wesentliche, in der Scheu vor dem Undurchdringlichen ein Gesetz des künstlerischen Taktes, in der Gewißheit, daß der sprachlichen Formulierung nicht alles zugänglich ist, eine Sicherung seines Wesens. Vielleicht um die für seine Kunst wirkungsvollste Voraussetzung nicht aufzugeben, wie Nietzsche in einer positivistischen Periode den Wahrheitssinn des Künstlers verdächtigt hat, aber sicher auch, was Nietzsche für unmöglich erklärt hat, im Kampf für die höhere Würde und Bedeutung des Menschen will George das Mythische, den Sinn für das Symbolische, die Hochschätzung der Person, den Glauben an etwas Wunderartiges im Genius der Menschheit nicht nehmen lassen und hält die Fortdauer des dichterischen Schaffens für wichtiger als den wissenschaftlichen Erkenntnisdrang.

Nach den „Hymnen“ hat George in den „Büchern der Hirten“ (1895) die

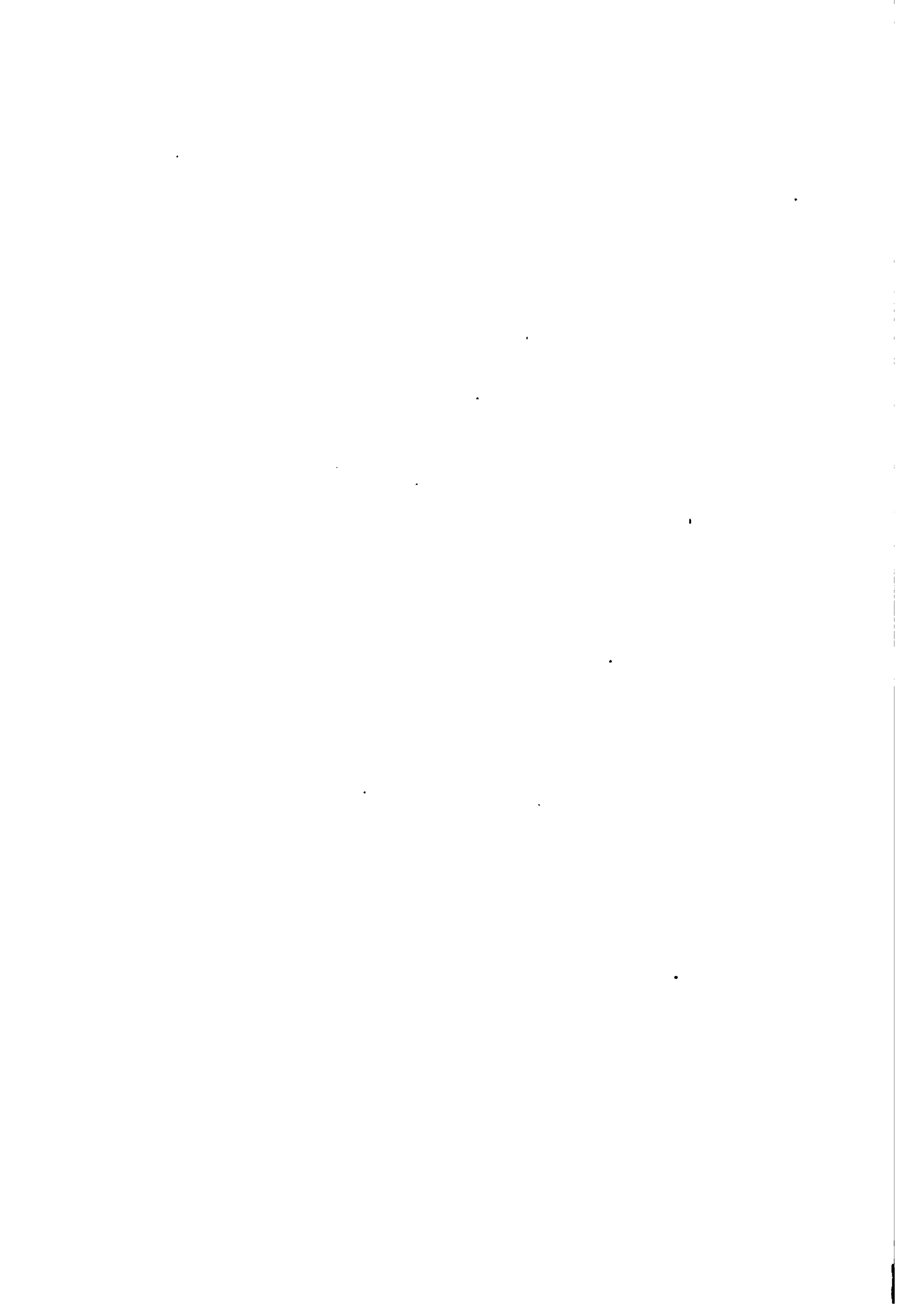
künstlerische Aneignung der Welt beschlossen, die folgenden Bücher zeigen nicht mehr das gleiche Streben nach Ausbreitung, das Ideal der Konzentration, das George „rein ellenmäßig die Kürze“ fordern ließ, wird noch in einem andern Sinn zu verwirklichen gesucht, typische Seelenstimmungen und Verhältnisse des Dichters zur Natur, zur näheren und ferneren Gemeinschaft werden im lyrischen Bekenntnis oder in einer objektiven Gestaltung, die mit einer knappen, bildmäßigen Charakteristik und monologischer Rede alle Formanweisungen für die Erkenntnis eines balladenhaften, aber der Balladenstimmung entrückten Schicksals enthalten soll, variiert und auf eine neue Ausdrucksform gebracht, die der Sprache eine größere Gedrungenheit gibt und das Gefühl in engem Rahmen stärker anschwellen läßt. Die Sammlung „Das Jahr der Seele“ (1898) hat nicht den antiken Linienadel des Schwesternzyklus aus den „Büchern der Hirten“, aber die gleiche Situation des traurigen Gedenkens ist jetzt mit größerer Energie erfüllt, wenn auch nicht ohne jede Starrheit zur Darstellung gebracht. Im „Teppich des Lebens“ tritt mit dem Zyklus des Vorspiels die neue Auffassung Georges vom Dichterberuf heraus, die nun alle Gedichte, auch die scheinbar rein abbildenden durchfärbt und jede Gestalt, die in diesen Gedichten auftritt, zu ihr in Beziehung setzt. Der „Siebente Ring“ (1907) bietet eine große Zusammenfassung aller früheren Zustände des Dichters auf der inzwischen errungenen Höhe der Anschauung, und weist vielfach weit über das Bisherige hinaus, auch weiter, als der nachfolgende „Stern des Bundes“ (1914), der eine entschiedene Abkehr Georges von dem ersten Standpunkt darstellt.

Die Anschauungen Georges haben ihre erste soziologische Auswirkung in einem bewußt gebildeten Dichterkreis erhalten, der durch persönliche und geistige Gemeinsamkeit verbunden als Mittelschicht zwischen dem Dichter und der Gesellschaft zu dienen und dessen eigenes dichterisches Schaffen, abgesehen von seinem Selbstwert, der Ausbildung einer neuen Konvention vorzuarbeiten hat. Zu diesem Kreise der „Blätter für die Kunst“ gehören Karl Wolfskehl („Ulais“, „Saul“), Friedrich Gundolf („Zwiegespräche“), Friedrich Wolters („Herrschaft und Dienst“ 1910, „Wandel und Glaube“ 1911), Lothar Treuge, zeitweise auch Hugo v. Hofmannsthal, K. G. Vollmöller, Ernst Hardt, Ludwig Klages, selbst Dauthendey.

Hugo von Hofmannsthal (geb. 1874) hat seinen frühreifen Standpunkt, der im Wissen um die Darstellbarkeit Schutz gegen die Überwältigung durch das Leben, im Wissen um das Leben Trost über die Schattenhaftigkeit der Darstellung fand, aufgegeben und eine weitherzige Idee des Dichters und des Dichterischen, ein unbefangenes Verhältnis zur Zeit anzunehmen gesucht, ist aber während dieser Wandlung, die seiner Dichtung eine breitere Grundlage



Stefan George



zu bieten versprach, in eine nun schon lange dauernde Krise gestürzt worden, die seine dichterische Stärke erlahmen ließ, seiner Sprache den Flaum, seinem Verse den Gesang, seiner Anschauung die Ahnungsfähigkeit fortnahm.

Hofmannsthal hat nicht den heroischen Willen Georges, nicht das stürmische, breit ausladende Temperament Borchardts, aber mit seinen Jugendgedichten ist er dem großen deutschen Ideal des jungen Dichters, wie es Novalis und Hölderlin verkörperten, der Vereinigung von Reife und Naivität, Ahnung und Gewißheit, Einsamkeit und Weltverbundenheit nähergekommen als sonst ein Lyriker des nachgoethischen Jahrhunderts. Vielleicht bedeutet diese erstaunliche Frühzeit eine Vorwegnahme dichterischer Möglichkeiten vor der Reife des Lebens, die durch zu zeitige Bemächtigung erschöpft wurden, ehe sie Frucht ansetzen konnten, vielleicht bedeutet sie für Hofmannsthal ein Verhängnis, das die ungezwungene Entfaltung seines Wesens hindert, auf jeden Fall ist es tragisch, daß er seine Kraft mit Gebilden verausgabt hat, mit denen nicht viel von neuerer deutscher Dichtung verglichen werden darf, deren Glanz und Duft doch nicht über ihren Ursprung aus einem unentwickelten Geist hinwegbringen, und die doch keinen Samen tragen und nicht, wie jedes Werk eines großen Dichters, in seiner Seele eine Spur zurücklassen, die ihn weiterführt. Was die eigene Entwicklung nicht hergab, konnte die künstliche Befruchtung an älteren dichterischen Formungen — „Elektra" (1903), „Das gerettete Venedig" (nach Otway 1904), „Ödipus und die Sphinx" 1906, „Jedermann" 1911 — nicht ersetzen, Versuche, fremden Geist in sich einzupflanzen, die eigene Lebensstimmung dafür zu bieten, zu deren Gelingen eine Naivität nötig wäre, die kein Angehöriger des Jahrhunderts aufbringt, und so ist denn das venezianische Spiel „Christinas Heimreise" (1910), das auf den eigenerrichteten Plan des Dichters aufgebaut ist, ein Mosaik aus vielen Fragmenten geworden, dem die veränderte Gesinnung Hofmannsthal kein neues Leben einhauchen kann. Die Erzählung „Die Frau ohne Schatten" (1919) leidet teils ebenfalls an der Übermacht literarischer Anregungen, teils scheint der Entwurf des Ganzen mit wesentlichen Bestandteilen in einen innerlich überholten Zustand zurückzureichen.

Hofmannsthals Schaffen gleicht einem dramatischen Fragment, dessen Stoff auf eine große Tragödie angelegt und im ersten Akt vom Verfasser bereits erschöpft ist, ohne in späterer Arbeit die szenische Ausbildung erlangen zu können, die seinem Wesen gemäß ist. Sein Weltsinn und sein Formgefühl, wie es in den Frühwerken von „Gestern" (1892) bis zum Fragment des „Bergmanns von Falun" (1902) in einer Reihe allegorischer Repräsentationen, die nur im „Abenteurer" und der „Hochzeit der Sobeïde" dramatischen Charakter erhalten, Gestalt annimmt und den stärksten Ausdruck in dem

Gedicht „Manche freilich“ findet, entspringt der unbestimmten Gewißheit, in ein größeres Schicksal eingewebt zu sein, dessen Ahnung den Gehalt der Wirklichkeit eher durchdringt als die aufgehellte Erkenntnis. Am farbigen Abglanz, im hergewehten Hauch wird das Geheimnis des Lebens erfaßt, wie es der Gärtner des „Kleinen Welttheaters“ und das Gedicht „Frühlingswind“ darbieten. Der Garten Tizians, durch dessen Gittergerank die Außenwelt nur geahnt, nicht geschaut werden kann, ist das Symbol dieses Lebensverhältnisses. Wenn Claudio im „Tor und Tod“ den Verlust von Glück und Leid beklagt, weil er mit überwachem Sinn jede Regung, jeden Hauch, den er erfahren, bei Namen genannt und mit tausend Vergleichen zerstört hat, so steht sein Dichter im Bann der Überlieferung von Vorwürfen, wie sie Mallarmé gegen den Parnaß geschleudert hat: „Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poême qui est fait du bonheur de deviner.“

In dem unauffälligen Protest gegen Ibsen, den Bekämpfer der Lebenslüge, mit Hofmannsthal verbunden und dem Naturell nach ihm nahe verwandt ist Leopold von Andrian, in dessen „Garten der Erkenntnis“ (1895) das Narzissusbild der Jugend, die Ergriffenheit von dem Medusenbild des Lebens, die Erkenntnis Vorgefühl des Sterbens wird, wie im „Tor und Tod“ der Tod als der Genius des Lebens und des Dichters auftritt. — Richard Beer-Hofmann (geb. 1866) ließ seinen psychologischen Novellen (1893) das traumartige Stimmungsbild „Der Tod Georgs“ (1900) folgen. Sein Drama „Der Graf von Charolais“ 1904, das sich am Spalier von Massingers „Verhängnisvoller Mitgift“ aufrankt, teilt Vorzüge und Schwächen mit Hofmannsthals mittleren Dramen, das Vorspiel „Jaacobs Traum“ (1919) zeigt zum mindesten ein üppiges Weiterblühen und Reifen seiner Sprache.

Von Stefan Georges Hymnen und Pilgerfahrten, von Hofmannsthals Lyrik, Baudelaire und Mallarmé, aber auch von einer trivialen deutschen Baudelaire-Nachfolge her, wie sie Felix Dörmann oder Richard Schaukal vertreten, hat Rainer Maria Rilke (geb. 1875 in Prag) ein ihm eigentümliches Wirklichkeitsverhältnis, eine neue, vertiefte oder wenigstens extreme Fassung des polaren Gefühlsgegensatzes von Einsamkeit und Zugehörigkeit und daraus seine Ausdrucksform und die Symbole seines Weltbildes entwickelt. Ein Aufenthalt in Rußland hat ihm die Überzeugung entstehen lassen, daß die Wirklichkeit etwas Fernes ist, das sich unendlich langsam denen nähert, die Geduld haben. Am russischen Volk glaubte er die menschlichen Werte zu erkennen, die er als Dichter in gesteigerter Form zu verwirklichen habe: „jeder mit einer Welt in sich, jeder voll Dunkelheit wie ein Berg; jeder tief in seiner Demut, ohne Furcht, sich zu erniedrigen, und deshalb fromm“. Was er aber zu verwirklichen hat, sind die Elemente seines eigenen Wesens. In Ruß-

land ist ihm „die Dunkelheit, aus der er stammt“ in großen Gesichten aufgegangen. Die „Geschichten vom lieben Gott“ (1900) sind die ersten Zeugnisse dieser Auffassung seines Wesens, hinter denen die ersten Bücher („Larenopfer“ 1896, „Traumgekrönt“ 1896, „Advent“ 1898, „Mir zur Feier“ 1900) verschwinden. Rilke hat ein nahes Verhältnis zur bildenden Kunst. Er ist Privatsekretär Rodins gewesen, dem er ein Buch gewidmet hat („Auguste Rodin“ 1907—13), er hat auch über den Worpsweder Maler geschrieben und hierbei für seine eigene künstlerische Absicht wichtige Aufschlüsse gegeben. Kunst ist, wie Rilke bei einem Überblick über die Geschichte des Naturgefühls betont, entstanden aus dem Ungenügen am Nächsten, Nötigsten, Gemeinsamen, in dem Augenblick, da der Mensch an ein Stück Welt herantrat, um aus ihm Worte für etwas Ungemeinsames, Ungemeines, Persönliches zu holen. Für das einsame Erlebnis bietet nur das Ferne das entsprechende Ausdrucksmittel. Dieses Gesetz bleibt das Gleiche in allen Entwicklungsstufen. Das Tiefeigene, Einsame, das der Künstler mit niemandem teilt, versucht er mit dem Fremdesten, Fernsten, das er noch überschauen kann, auszusprechen. Daß dieses Ferne immer auch dasjenige ist, was er am meisten liebt, ist eine Folge dieser Voraussetzung, die Dankbarkeit gegen den Gegenstand, von dem er sichtbare Zeichen für sein innerstes Erleben verlangen darf. Der moderne Dichter empfängt von der Landschaft die Sprache für seine Bekenntnisse. Während frühere Dichtung glaubte, mit den Mitteln der Landschaft nur das Allgemeine sagen zu können und höchstens die Jugend dem Frühling, den Zorn dem Gewitter, die Geliebte der Blume verglich, sah Rilke die Möglichkeit, das Innerste und Eigenste bis in seine feinsten Schattierungen hinein, durch Gleichnisse aus der Natur auszudrücken, über die letzte Erfahrung hinaus zu entwickeln. Diese Einsicht bestimmt seine Bildersprache, er kennt keine Furcht, beim Aussprechen des Persönlichen von der Natur im Stich gelassen zu werden, dabei wird die Relation zwischen sprachlichem Ausdruck und gemeintem Inhalt oft so ungerade und undurchsichtig, aus Kühnheit und Kaprice, daß oft nur ein sehr schmaler Pfad zwischen Unverständlichkeit und unfreiwilliger Komik hindurchführt.

Rilkes Auge ist zweifellos durch Rodins Formgefühl und durch die Worpsweder beeinflußt worden, es hat in ihrer Schule die Gebärdensprache der Bäume, die Symbolik der Bachkrümmungen, den Ausdruckswert der Gliedmaßen erkennen gelernt. Rilke ist aber kein ausschließlich visueller Dichter. Gehör und Tastsinn sind bei ihm ebenfalls zu kaum erhörter Verfeinerung ausgebildet und geben ihm den Anstoß, die Wahrnehmungen der verschiedenen Sinne zu verschmelzen und in der Durchdringung von Sinnlichem und Seelischem das Äußerste zu wagen, dem die gewaltsamen Biegungen des syntaktischen Ge-

füges, ein elliptischer Stil, der Enjambements und Synkopen bevorzugt und die Funktion des Reimes von Grund auf ändert, entsprechen. Die Worte sind schwache, schwankende Brücken, gespannt über den chaotischen Strom des Seins, Nachklänge rauschender Verwirrungen; die Wahl des Bildes, der dichterische Ausdruck ist ein Vorgang, der in der dichtenden Person und in der Welt seine Spur zurückläßt. „Wir reifen durch Vergleiche." Der Sinn des Dichtens ist, der Welt den Charakter der Ewigkeit zu geben. Gott empfängt die Natur, die er vergänglich schuf, vom Dichter unvergänglich gemacht, zurück. Die Kühnheit des poetischen Demiurgen, der Gott in das Kreisen und Wachsen, das den Dichter umgibt, einbegreift und vom dichterischen Werk wie von jeder menschlichen Tat abhängig macht, scheint sich mit der Demut, wie sie besonders im „Stundenbuch" gepriesen wird, schlecht zu vertragen; sie wird gemildert durch die Aufhebung des persönlichen Identitätsgefühls, die den produktiven Zustand Rilkes kennzeichnet. Rilke ist kein Pantheist. Der Ungewißheit, wie weit das eigene Leben reicht, wieviel er von der Vergangenheit in sich birgt, ob das lyrische Ich im Wehen des Sturmes oder in den Wellen des Teiches existiert, ob es Birke, Falke, Turm oder großer Gesang ist, entspricht ein Gott, dessen Werdeprozeß durch die Geistesgeschichte der Menschheit bestimmt — nicht bloß erkannt wird, der mit jeder menschlichen Großtat wächst, und diese Umkehrung der spiritualistischen Genielehre führt zu der bizarren Umkehrung der christlichen Anschauung, in Gott nicht mehr den Vater sondern den Sohn und Erben der Menschen zu erblicken. Alle Individualität wird aufgelöst in das Schwingen eines weithin wachsenden Raumes, und das einzige zulängliche Gleichnis für den Dichter ist „eine Saite, über rauschende, breite Resonanzen gespannt". Dieses statische Grundempfinden ist entscheidend für den Charakter auch der Gedichte, die nicht das Weltgefühl Rilkes unmittelbar reflektieren, sondern in höchst bewegten, kapriziösen, kostbar ausschmeckenden lyrischen Porträts den Papageienpark, die spanische Tänzerin, das Karussell oder die Dame im Spiegel von einer Seite aus erfassen, die keine klassische Frontalansicht bietet („Neue Gedichte" 1907—9), auch für die innige Indifferenz des autobiographisch fundierten Romans „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" (1908), selbst für das Marienleben, mit dessen verschlungener Darstellungsart Rilke vor der Zeit einen geheimnisvollen Altersstil erreicht zu haben scheint.

Den denkbar größten Gegensatz zu Rilke stellt Rudolf Borchardt dar, dessen Grunderlebnis das Personhafte ist, — nicht das Persönliche, die Pflege subjektiver Eigenart. Borchardts Gedichte („Jugendgedichte" 1920) sind Zeugnisse einer außerordentlichen geistigen Potenz, die sich in sonoren Versen von mächtiger Energie des Ausdrucks kundgibt und selbst in breit dahinfließen-

den Versmassen ihre Gedrängtheit nicht verliert. Der Fall ist in Deutschland äußerst selten, daß eine ausgesprochen rhetorische Begabung der lyrisch-dichterischen nicht schadet, aus dieser Vereinigung, die aber nicht an französische, sondern an griechische Tradition anknüpft und von Swinburne Töne aufnimmt, ist Borchardts lyrischer Stil abzuleiten. Dazu kommt eine sprachliche Erfahrung, eine tiefe Kenntnis des deutschen Wortschatzes, sie stammt nicht aus dem Lexikon, sondern der Schulung an großer Sprachgestaltung und braucht wegen dieser Kultur für die Originalität des lyrischen Sängers nichts zu fürchten. Ohne in Großsprecherei zu verfallen, kann er in jedem Augenblick groß fühlen, und die Abgeschlossenheit des einzelnen Gedichts hindert nicht ein Zurücktauchen in den fortlaufenden Strom der Gesamtempfindung des Daseins. Daraus erklärt sich die Neigung zur zyklischen Komposition und zur Elegie, von der Borchardt einen neuen lebensvollen Begriff entwickelt. Borchardts Dichtung ist eine energische Auflehnung gegen das Ephemere, gegen den Kult der Sensibilität, des seelischen Zerfaserns und Verästelns, seine Kritik der Freude an kleinen und feinen Reizen nimmt alles vorweg, was die Wortführer des Expressionismus zu sagen wissen, denen aber Borchardts geschichtlicher Instinkt fehlt. Borchardt hat die Kontinuität des Dichterischen empfunden, die Unsterblichkeit des einmal erklungenen Tons, der einmal geprägten Form, deren Erweckung etwas anderes ist als stilistisches Maskenspiel, er faßt die Möglichkeit und Notwendigkeit, sich des einmal für bestimmte Stoffkreise ausgebildeten Tons als eines ewig statthaften, wenn auch selten verstatteten nachdrücklichst zu bedienen, anders als Altertümelei und hat im „Buch Joram" (1905) eine Gestalt aus dem Blute seiner Zeit, ein Problematisches, das in naher Lebensluft liegt, bis zum wandernden Tobias und zum Jammer Hiobs von sich entfernt, die Sprache, die diese Abrechnung eines heimgesuchten Heimkehrenden mit seinem Gott, seine Erniedrigung und Erhöhung zu gestalten hat, aus dem Deutsch der Lutherbibel genährt.

Dagegen ist in Carl Gustav Vollmoeller, der lyrische Ton, der das Gedichtbuch „Parsival, die frühen Gärten" (1903) und die ersten Dramen (Catherina v. Armagnac, 1903, „Assus, Fitne und Sumurud" 1904) schwelgerisch einschmeichelnd füllte, sehr bald zum bloßen Nachklang d'Annunzios geworden, und die Abenteurerkomödie „Der deutsche Graf" (1906) bleibt trotz unbedenklichen Griffen leblos. Auch Ernst Hardt (geb. 1876) ist mehr Schmücker als Gestalter, in der Lyrik („Aus den Tagen des Knaben" 1904) wie im Drama. Nach dem ganz unreifen „Kampf ums Rosenrote" (1903) hat er in „Tantris der Narr" (1905) das Tristanmotiv wirksam ergriffen und in blühender Bildersprache ausgeführt, mit der „Gudrun" (1911) dagegen den Geist der Sage vergewaltigt und das Thema verflacht, indem er

es durch eine psychologische Komplikation zu vertiefen glaubte, während die anspruchslose Komödie „Schirin und Gertraude" (1913) das Motiv des Grafen von Gleichen ins Harmlos-Heitere umbog. Schwerer ist — auch in den Fehlschlägen — der künstlerische Ernst, mit dem Eduard Stucken (geb. 1865) die Welt der Artusromane in einem Zyklus dramatisch zu formen gesucht hat („Gawan" 1902, „Lanvâl" 1903, „Lanzelot" 1910, „Tristram und Ysolt" 1916). Geschärfter innerer Sinn, Phantasie, bedeutende Geistigkeit sind bei Stucken zweifellos vorhanden. Diese Eigenschaften genügen, ein Interesse an seiner dichterischen Arbeit wachzuhalten, auch wenn sein Können versagt. Aber Gestaltungskraft, sprachschöpferische Ursprünglichkeit sind ihm nicht im entsprechenden Maße gegeben, obwohl seine Absichten gerade ein besonderes Maß verlangen. Sein Empfinden durchglüht nicht den Vers in jedem Wort und Satz bis zum Einschmelzen in die Urmelodie, die ihm vorschwebt. Übernommene Reste aus literarischer Konvention und Alltagsprache stören den einheitlichen Fluß. Der reiche Reimschmuck kann diesen Mängeln kein Gegengewicht halten. Er ist auch nicht gerade mit vollendeter Sicherheit eingefügt. In Stuckens Dramen fallen diese durchgehenden End- und Binnenreime besonders lästig. Das gewählte Versschema zwingt den Dichter, viele leere Stellen durchzulassen. Die Forderung des Reimes gibt der Phantasie des Hörers einen ungewollten Vorsprung. Wenn das im voraus erwartete Reimwort endlich kommt, erfolgt eine Entspannung, die der dichterischen Absicht zuwiderläuft und in häufigen Wiederholungsfällen die dramatische Lebensmöglichkeit verneint. Mit dem großen Roman „Die weißen Götter" hat Stucken neue Wege eingeschlagen, die erst nach der Vollendung des Werkes übersehen werden können. — Auch Stefan Zweigs (geb. 1881) Streben, von seiner schwächlichen Lyrik („Silberne Saiten" 1901, „Die frühen Kränze" 1906) zur Tragödie sich auszubreiten, führte zur Überspannung der Kraft in einem Thersitesdrama (1908) und im „Haus am Meer" (1912), und in dem groß angelegten „Jeremia" (1918) bedeutet die Neigung, an erhöhten Stellen von einem Distichonstil, für den sich Zweig an der Sprache der Propheten geschult hat, zu modernen lyrischen Versformen überzugehen, so wenig eine Verinnerlichung des sprachlichen Gefühls, wie analogische Anspielungen auf den Stimmungswandel des Weltkriegs herausbilden eine Prophetengestalt schaffen heißt. Aus dem Gesandten Gottes, den seine grandiose Einsicht in die Nichtigkeit aller nationaler Hoffnungen seiner Volksgenossen, mit unerbittlicher Strenge gegen die eigene Seele wüten läßt, ist ein Freund der Ruhe geworden, der über verpaßte Friedensangebote und unheilvolle Massensuggestionen klagt.

In dem Vorwiegen des lyrischen Elements im Drama, in dem Überhandnehmen psychologischer Interessen glauben Paul Ernst (geb. 1866), Samuel

Lublinski (1868—1911), Wilhelm v. Scholz (geb. 1874) ein wichtiges Symptom für den Verfall der Gattung zu sehen, deren geistesgeschichtliche Repräsentationskraft erst wiederhergestellt werden kann, wenn die soziologischen Grundbedingungen des künstlerischen Schaffens und die seelische Verfassung des Volkes umgestaltet werden. Die Ablehnung einer „ausschweifenden Psychologie“, die Wahrung der dramatischen Form gegen ihre Zerstörung durch „extreme Seelenanalyse“ bildet den Hauptartikel der „neuklassischen“ Kunstlehre, die Paul Ernst im „Weg zur Form“ (1905), Lublinski in der „Bilanz der Moderne“ (1905) und dem „Ausgang der Moderne“ (1909), Wilhelm v. Scholz in den „Gedanken zum Drama“ (1904) ausgebildet haben. Ihre Grundlage ist die Idee der „fruchtbaren Situation“, aus der die Handlung entwickelt werden muß — nicht aus den Charakteren —, die auf Paul Heyses theoretische Erörterungen zurückweist. Vom sozialen oder romantischen Drama kehren sie zum historischen zurück (Lublinski: „Peter von Rußland“ 1906, Ernst: „Canossa“ 1909; beide haben ein Brunhilddrama verfaßt. Scholz: „Der Jude von Konstanz“ 1905). Ernst bringt die größte Energie der Konsequenz auf. Er spricht Shakespeares „Lear“ den dramatischen Charakter ab, weil er nicht in seine Theorie paßt, er will auch die Erzählung in ihrer Entwicklung zurückschrauben, um sie auf den rechten Weg zu bringen, und schult sich an der älteren italienischen Novelle, sein Roman „Der schmale Weg zum Glück“ (1904) zeigt, daß hier aus einer Not eine Tugend gemacht werden soll; Scholz, als Lyriker nicht ohne Wirkung und Einfluß („Der Spiegel“ 1906), hat in seinen Gedichten manches zarte und saubere Bild gezeichnet, aber selten den Ton erhoben.

Wie Paul Ernst auf die altitalienische Novelle, so griff Wilhelm Schaefer (geb. 1868) auf die Anekdote zurück, um sich eine strengere Auffassung künstlerischer Reinheit zu erarbeiten („Die Halsbandgeschichte“ 1909, „33 Anekdoten“ 1911) und auf dieser Grundlage die Probleme des biographischen Romans tiefer zu fassen („Die Mißgeschickten“ 1909, „K. Stauffers Lebensgang“ 1911, „Der Lebenstag eines Menschenfreundes“ 1916). Schaefer hat, besonders in dem letzten Roman, der Pestalozzis Leben behandelt, zu seiner formalen Sicherheit inhaltliches Gewicht gewonnen, ohne die Anstrengung des Willens ganz in Freiheit zu überwinden. Dagegen sind die Romane Erwin Guido Kolbenheyers (geb. 1878) zwar nicht so fest gefügt, aber reicher an unerarbeitbaren, unnachahmlichen Einzelheiten, die kräftiger aus dem dichterischen Erdreich heraus springen. Kolbenheyer hat in „Amor dei“ (1908) Spinoza in den Mittelpunkt eines Romans gestellt, an Kraft und Takt Berthold Auerbach nicht zu irgendwelchem andern Vergleich als der Andeutung des Abstandes zulassend. Allerdings ist die Reflexion hier wie in dem zweiten Ro-

man „Meister Johannes Pausewang“ (1910), in dem Jacob Böhme auftritt, doch zu stark betont, und in der „Kindheit des Paracelsus“ (1914) scheint der Dichter nicht ganz mit der drängenden Fülle seiner Einfälle fertig geworden zu sein. Jedenfalls haben Schäfer und Kolbenheyer zu den geschichtlichen Gestalten, die in ihr Werk hineinragen, ein anderes, auf starke Anschauung gegründetes Verhältnis, als Walter v. Molo in seinen hastig hingeworfenen, grob aufgestrichenen Romanen von Schiller und Friedrich dem Großen, während der Lutherroman „Das Reich des Lebens“ (1918) von Eugen Fischer einen neuen Grad der seelischen Durchdringung, eine neue Macht der Gestaltung anzeigt. In kühler Sachlichkeit, mit leise getöntem Humor weiß Otto Stoeßl (geb. 1875: „In den Mauern“ 1907, „Sonjas letzter Name“ 1910, „Negerkönigs Tochter“ 1911, „Morgenrot“ 1912, „Unterwelt“ 1917) eine bunte Abenteuerfülle in einheitlicher, von Einer gut gesehenen Gestalt beherrschter Entwicklung zu geben — unter den österreichischen Dichtern der einzige, der sich auch als dankbaren Schüler des von ihm (1904) geistreich gezeichneten Gottfried Keller bekennt.

Anselma Heine (geb. 1855), eine Altersgenossin der Schubin und der Marriot, hat sich doch von der Romanhaftigkeit dieser Generation freigehalten und in ihren Novellen die einfache, psychologisch zwingende Durchführung eines Problems angestrebt. Einen hohen Rang nimmt ihr Erstlingswerk ein, die Künstlernovelle „Peter Paul“ (1896) mit ihrer packenden, merkwürdig sicher und fest disponierten Darstellung eines Kunstinvaliden, der sich, innerlich seiner unzureichenden Kraft wohl bewußt, im Selbstbetrug und in suggestiver Täuschung seiner bewundererndenden Zuhörer gefällt und eine durchaus originelle Weiterbildung des Hjalmartypus darstellt. Es wird aber in formaler Geschlossenheit und durch das ans Geniale streifende Glück der Erfindung weit übertroffen von der Novelle „Eine Erscheinung“ (1912), die aus einer unerhörten Begebenheit das klassische Profil herausarbeitet und in symbolische Atmosphäre erhöht.

Aus der Empfindung des Widerspruchs zwischen den Kulturbedingungen der Gegenwart und der Anschauung oder Ahnung eines krafterfüllten, unverkümmerten Lebens, das Natur und Geist, Anfang und Fortgang der Menschheit nährt und stützt, ist die innere Problematik der Dichter dieser Zeit erwachsen. Die Entdeckung dieser Zwiespältigkeit ist der Antrieb zu ihrer Produktion, deren Charakter sich aus den verschiedenen Möglichkeiten der Auseinandersetzung ergibt — von der Hingabe an den lebenerfüllten Augenblick, die das Erlöschen des Persönlichkeitsbewußtseins nicht scheut, bis zur überanstrengten Betonung des individuellen Wertes, von der Resignation und Einsamkeit zur Anlehnung an die überpersönlichen Kräfte des Volkstums, der

Heimat und der religiösen Überlieferungen, von grenzenloser Ausbreitung zu harter und ängstlicher Konzentration, von der Besinnung auf die ersten und letzten, unerschütterlichen Grundlagen zum heroischen — oder leichtsinnigen Übersteigen der Voraussetzungen. In dieser Epoche gefahrvoller Anspannung und besorgten Haushaltens erscheint Ricarda Huch (geb. 1864, aus einer Braunschweiger Familie in Porto Alegre) mit der heiteren Leichtigkeit ihrer Erfindung, mit der ahnenden Tiefe ihres Blicks und der großen und freien Art ihrer Darstellung, in der Schwung und Besonnenheit, improvisatorische Begabung und unbeirrter Formwille sich durchdringen, als ein verheißungsvoll glänzendes Gegenbild. Was die Romantik, deren Sinn Ricarda Huch in ihren beiden geistesgeschichtlich folgenreichen Büchern „Die Blütezeit der Romantik" (1899) und „Ausbreitung und Verfall der Romantik" (1901) zu deuten versucht hat, in ihren Anfängen anstrebte, scheint in dem Schaffen Ricarda Huchs seine Erfüllung zu finden. Aber die Dichterin ist keine romantische Natur. Schon als sie die Tendenzen der Frühromantik, von denen sie sich beflügeln ließ, historisch darstellte, hat sich ihr Verständnis über den Gegenstand erhoben, und schon ihr erster Roman „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren" (1893), durch dessen Worte Sehnsucht und Ahnung, die eigentlich romantischen Gefühle strömen, offenbart Anzeichen einer geistigen Reife, die über die „Besonnenheit" der Frühromantik hinaus wächst, und eine Nähe zum Elementaren, die romantischer Fühlweise ganz unzugänglich ist. Ricarda Huch hat an Jeremias Gotthelf gerühmt, daß es der Kraft seiner harmonischen Persönlichkeit gelungen ist, eine ganz wirkliche Welt in den Sternenglanz einer poetischen Atmosphäre zu tauchen, aus natürlichem Boden eine höhere, eigene Welt erstehen zu lassen, während andere das Leben poetisieren, indem sie das konventionelle übermalen oder ein erträumtes, wurzellos in der Luft flatterndes unvermittelt daneben stellen. Wenn Ricarda Huch ihre Gestalten stilisiert, so überschreitet sie niemals das Formgesetz, das in ihrer Auffassung des Lebens begründet ist, eines Daseins, das größer, weiter, mächtiger, bewegter ist als die Alltäglichkeit, aber nur in der Begeisterung für die wirkliche Natur erfaßt wird, weil es sich in den erhöhten Augenblicken und erwählten Menschen offenbart. Vom „Ursleu" bis zum „Leben des Grafen Federigo Confalonieri" (1910) liegt der Schwerpunkt der dichterischen Existenz in den Situationen, die den Helden an die Grenze — nicht des Erkennbaren sondern der individuellen Erlebnisfähigkeit führen und seinem trunkenen Blick sein eigenes Wesen und den Zusammenklang mit dem All erschließen. Wenn der Freiherr in „Vita somnium breve" (1903) behauptet, für jeden Menschen, er sei wie er wolle, müsse der Augenblick kommen, wo er mit Schrecken die Nähe Gottes spürt und anbetend niederstürzt — „Nur der

Schwächling schrumpft vor der großen Erscheinung entsetzt in sich zusammen, und nur der Böse speit aus und will an ihr vorüber" — so hat Ricarda Huch von dem dichterischen Vorrecht, die Gnadenwahl des Erlebnisses zu bestimmen, unbeschränkten Gebrauch gemacht und ihre Gestalten vor der großen Erscheinung groß, im Untergang wie im Verzicht, bestehen lassen. Vom Hauch des zeugenden Geistes umwittert, wenden sie sich nicht ab, wenn ihnen das beschworene Gesicht schrecklich ist, das gefahrvolle Beugen über den Abgrund, den das Schicksal grub, ist ihre selige Sehnsucht, und wenn sie in allen Lebenstiefen zittern, geht ihnen ihre höchste Bestimmung auf. Aus diesem Grundgefühl heraus haben die Romane Ricarda Huchs den geheimen Zug der Epoche nach Erweiterung und Entfesselung stärker angesprochen und höher erhoben, als das zeitgenössische Drama, das an Motiven der italienischen Renaissance Stütze und Umriß eines gesteigerten Lebensgefühls zu erhaschen hoffte; mit ihrer unpolemischen Rehabilitierung der Schönheit ist ein neuer menschlicher Gehalt, eine vertiefte Beziehung zwischen Menschlichem und Göttlichem herausgetreten, in denen die Klänge von Schillers „Nänie" und das Wallen und Wehen des Goethischen Erdgeistes über das Jahrhundert hinweg einen hell und freudig rauschenden Widerhall finden.

Das absolute, nicht durch die Person bedingte Wesen der Schönheit ist von Ricarda Huch noch in späteren Jahren behauptet worden („Jeremias Gotthelfs Weltanschauung" 1917). Für ihre Jugend aber enthüllt die Betrachtung der Schönheit das ganze Geheimnis der Welt, und ihre Künstlerschaft hat dieses Geheimnis in den deutschen Sprachstoff gebannt. Die Bildkraft ihrer Phantasie hat sich erhalten, als die Idee der Schönheit nicht mehr ausreichte, um das Weltgefühl der Dichterin zu decken; sie hat ihre Anschauung der Gestalten in Situationen von symbolischer Höhe gesammelt, und keine Ferne konnte sie schwierig machen, wenn es ihr galt, für ein namenloses Gefühl das entscheidende Wort, für Charakter und Schicksal das ausdrucksvolle Bild zu finden. Galeide groß und frei in dem hohen Fensterrahmen, aus dem sie sich hinabstürzt, Gaspard die Hand durch die Glasscheibe stoßend, im „Ursleu", die Maielies, von Bienen umschwirrt, Lastari den Wein über den Grabstein seines Sohnes schüttend, im Königsroman, Confalonieri auf dem Spielberg am Fenster, während die hin und her sausenden Fledermäuse das Gewebe der Nacht vor das weit entfaltete Bild der großen Ebene weben, offenbaren so mit einem visionären Zug, aus welchen Kräften sie geschaffen sind und welche Atmosphäre sie um sich bilden. In den großen Epen von Garibaldi (1907) und vom Dreißigjährigen Krieg (1914) hat Ricarda Huch die szenische Durchbildung ihrer Phantasie, deren Stärke und Freiheit allem willkürlich-kleinlichen Arrangement wie jeder gröberen Unterstreichung fernbleibt, weiter-

entwickelt, bis sie auf eine fortlaufende Erzählung verzichten konnte und in einer neuen Form der Episode das Mittel fand, die geschichtliche Charakteristik, den menschlichen Gehalt, den faktischen Umriß, die Spannung der Weltverhältnisse, Schicksal und Luftfärbung, Pathos, Humor und Lebensstil in einem Bilde zu umfassen, das für sich bestehen kann und sich in den epischen Zusammenhang einfügt.

Wie sich auch Ricarda Huchs Lebensanschauung gewandelt hat, ob sie im „Ursleu" im Betrachten des Schönen oder im „Confalonieri" in der Erfahrung vom Zusammenströmen der grenzenlosen Weltwirbel in den Spiegel der Seele die höchste Erhebung des Lebens und des Geistes sieht, ihre Darstellung, ihr Gebrauch der Bilder und Gleichnisse, ihre Charakteristik bleibt an ihre Vorstellung vom mächtigsten Erlebnis gebunden, auch wenn sie Gegensätzliches oder Gleichgültiges zu berichten, teilnahmlos, ironisch zu werden scheint, und behält die Tendenz zur Steigerung, auch wo sie objektiv gefaßt ist. Das Metapher hat nicht einen Sachverhalt zu illustrieren, sondern besitzt eigene Schwungkraft, die über ihn hinausführt; was sich in Geschichte und Sage an Schönem und Wildem ereignet hat, wird nicht bloß zum Vergleich herangeholt, sondern kehrt mit seinem vollen Gehalt für den Augenblick ins Leben der darzustellenden Stimmung zurück.

„Aus einer tiefen Vergangenheit des Geistes heraus", wie Steffens von Novalis sagt, wird der erzählerische Grundton im „Ludolf Ursleu" angeschlagen, und alle Personen dieser Geschichte von der Blutrache des Eros, die den Untergang eines alten vornehmen Bürgergeschlechts krönt, scheinen aus der Gegenwart ferngerückt, obwohl der Zeitcharakter durch die Motive der Wasserwerkkatastrophe, der russischen Studenten, des Sozialismus, durch die Bildungsprobleme, die in den Gesprächen berührt werden, soweit betont wird, wie es das Gefühl der Dichterin für seelische Ausstrahlung der Tragik ihrer Helden zuläßt. In der Gliederung des Geschehens, in der Auswahl der Vorfälle, die als stimmunggebende und vorbereitende Anlässe auf die Katastrophe hinführen, im Abheben der Romanhandlung von dem großen Sterben und dem unbändigen Aufflackern der Lebenslust der „Bande vom heiligen Leben", das die Hamburger Cholera hervorrief, in der tiefen Erfassung der Charaktere und der Klarheit ihrer Profile vor dem Horizont ihres gemeinsamen Lebens hat die Dichterin eine Reife, Geschlossenheit und Solidität entwickelt, die schon einen endgültigen Charakter haben.

Daß Ricarda Huch nach dem „Ursleu" die Möglichkeit und den Mut der Entscheidung um den Preis der erreichten Geschlossenheit fand, ihr Formgefühl und ihre Spannkraft zu erweitern und eine neue Vorstellung von Fülle und Tiefe des Gehalts und von der Macht des Lebens zu verwirklichen, be-

stätigt den Wert des Erreichten wie den Ernst der dichterischen Erscheinung. Die wildgewachsene Schönheit der „Triumphgasse“ (1902), die Verwitterung, Schmutz, Verbrechen durchdringt, weist nicht bloß auf eine neue Breite der Anschauung hin, sondern auf eine Erfrischung des Auges, deren Bedeutung mit dem Wechsel des stofflichen Interesses nicht erschöpft ist, und der Sinn für die naturhafte Unbefangenheit des italienischen Volksschlages, der den edelsten deutschen Künstlern zu einer erhöhten Auffassung von der menschlichen Gestalt und von der Bestimmung ihres Schaffens verholfen hat, unterscheidet sich wesentlich von der Schönheitsanbetung des früheren Werks, die auch in „Vita somnium breve“ (1903) zu den Zügen gehört, die es mit dem „Ursleu“ näher verbinden — trotz der optimistischen Stellungnahme gegen den „Aberglauben“, ein volles Glück könne keinem Sterblichen zuteil werden — und dem magischen Band, das sich von den Träumen der Kindheit bis zum Glück der Lebenshöhe um den Helden schlingt, einen Teil seiner Leuchtkraft nehmen. „Von den Königen und der Krone“ (1904) ist der erste großartige Versuch, den Roman ins Epische zu steigern, da Anschauung und Gefühl der Dichterin eine größere Kunstform, eine weitertragende Symbolik und Figuren von anderem Gepräge verlangten, als der Roman, der seine bürgerliche Herkunft nun einmal nicht verleugnen darf, in sich fassen kann. Die Steigerung erstreckt sich nicht nur auf die Handlung, die eine altertümliche Sagenwelt mit modernen bürgerlichen Lebensverhältnissen verschmilzt und den letzten heimlichen König eines Urvolks bald als Handelsschullehrer, bald als Arbeiter seine Existenz fristen, sich an der Gründung eines Seebads beteiligen und seines königlichen Berufs nicht vergessen läßt, die Hoffnungen eines unterdrückten Volkes, den Kampf politischer Parteien mit dem Lebensziel des Kronenbesitzes, der alles Tun unsterblich machen soll, vereinigt, sondern auch auf Ton und Bildersprache, deren Anschwellen und Geheimnis sich entsprechen. Aber ein Epos ist nicht aus der Erfindung eines Dichters zu erwarten, das Wesen des Epischen liegt in der Zusammenfassung weiter zurückreichender Vorbereitungen, es fehlt dem Königsroman auch an notwendigen Gegengewichten der Stimmung. Daß sie der Dichterin nicht fehlten, beweisen ihre kleinen Erzählungen, in denen vom „Mondreigen von Schlaraffis“ (1896) bis zum „Hahn von Quakenbrück“ (1910) sich feine und kräftige Humore entwickeln, und die russische Verschwörergeschichte „Der letzte Sommer“ (1910). Das Epos von Garibaldi (1907) ruht schon fest in der Durchdringung von Heldenverehrung und Massenempfinden, es holt seine Stärke aus den intuitiv erfaßten geschichtlichen Kräften, aus der Macht der beherrschenden Persönlichkeit des Helden und der Gesinnung seiner Freunde und Feinde, Nebenbuhler und Gegenspieler, die aus der Masse des Volkes heraustreten und im Gegensatz

oder Einklang mit dem nationalen Willen den Traum der politischen Einheit Italiens der Verwirklichung entgegenführen. Mit der ungeheuren Aufgabe eines Epos, dessen Stoff noch kaum geschichtlich fest geworden, noch halbe Gegenwart ist und doch der deutschen Bildung ferner steht als das mittelalterliche Florenz oder das Rom Raffaels und Julius' II., sind die Kräfte der Dichterin gewachsen und zu dem bewährten Besitz neue Reichtümer gestoßen. Von unbeirrter Sachlichkeit zu lyrischem Schwung, vom breiten Behagen an den Volkstypen zur eindringlichen Seelenerfassung, von großartigen Massenszenen zur einsamen Beschaulichkeit findet sie den Ton, der aus dem Kampflärm, der diplomatischen Verhandlungssphäre, der Totenfeier und dem Lebensdrang die Seele mit sich trägt. Das starke Pathos der Rede bleibt mit dem Schlag des Herzens im Einklang, die großen, problematischen, anziehenden, überwältigenden Persönlichkeiten treten ergreifend nahe, und selbst wenn die Dichterin um die beherrschende Figur Garibaldis den Mantel der Gottheit schlägt, bleibt das Idealisierungsbestreben nicht ungedeckt von künstlerischer Kraft und großherziger Überzeugung. In der Erzählung von dem heldenhaften Dulder Federigo Confalonieri ist Ricarda Huch zu einem gänzlich unpathetischen Mitgefühl vorgedrungen und eine noch höhere Einheit von künstlerischer Gestaltung und großer Menschlichkeit erreicht, die sich im heroisch gefaßten Gleichmut gegenüber dem furchtbarsten Druck der Gefangenschaft entfaltet. Alle diese neuen Tendenzen der Huchschen Dichtung finden ihre Steigerung und Vereinigung in dem Epos vom Dreißigjährigen Krieg, das sich ganz weit von dem überlieferten Begriff des historischen Romans entfernt. Was diese Ereignisse und Zustände an großartigen und ergreifenden Zügen, an Hochsinn und Abgründigkeit, Grauen und Humor in sich bergen, ist zu einer sinnbildlichen Form gestaltet, die auch die reichste menschliche Substanz unverkümmert erhalten, der ärmsten ihren charakteristischen Gehalt entlockt und die volle Frische der Zeitfärbung in eine dauerhafte Existenz hinübergerettet hat. Der deutsche Barockmensch in seinem ausfahrenden Pathos, seiner grobianischen Gedunsenheit und seiner verkünstelten Gebärde ist von Ricarda Huch entdeckt und geweckt worden. Die letzte Bedeutung dieses Werkes liegt aber in seiner unbewußten Prophetie. Der Schlußband, der den langsamen Niedergang des Krieges, die seelische Verödung des deutschen Volkes zur Anschauung brachte, erschien zu Beginn des Jahres der größten Konflagration, von der die Weltgeschichte weiß.

Dreiundzwanzigstes Kapitel: Weltaufruhr

Es mag dahingestellt bleiben, ob die große Umlagerung der Kulturkräfte, die sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts durch die Entwicklung der Industrie, das Wachstum der Großstädte, Weltpolitik und Sozialismus angedeutet hat, ohne den Weltkrieg in absehbarer Zeit zu einem Ruhepunkt und Ausgleich hätte führen können; für die deutsche Geistesgeschichte wird entscheidend bleiben, daß der Krieg in einer Zeit ausbrach, in der die Konsequenzen dieser Umwandlung als wachsende Verschärfung aller Gegensätze gefühlt wurden, ebenso wie die deutsche Wirtschaft in einem Augenblick höchster Gefahrempfindlichkeit getroffen wurde. Die Versuche, die dichterische Existenz auf das Lebenstempo der Vorkriegszeit umzustellen, schlugen von kurzfristigem Enthusiasmus in Verbitterung um; sie schufen eine literarische Gesamtstimmung, deren Pathos durch den Nachhall der unausgekämpften Opposition des Naturalismus, die ablehnende Zurückgezogenheit Georges, die Satire Wedekinds und Heinrich Manns Grundfarbe und Verstärkung erhielt und sich an dem sozialen und politischen Unwillen, an der Kritik der bürgerlichen Lebensführung und den Tendenzen einer neuen Jugendbewegung nährte. Die Enttäuschung durch die Wirklichkeit ist für Herbert Eulenberg (geb. 1876), der dauernde Antrieb und Inhalt seines dramatischen Schaffens. Um seine Gestalten auf eine höhere Bluttemperatur zu bringen und sie an ihrem eigenen Feuer tragisch verbrennen zu lassen, hat er sich in die Gefühlssphäre Jean Pauls, Grabbes und Büchners mit einiger Gewaltsamkeit versetzt, ihren und E. Th. Hoffmanns Humor der Zerrissenheit nachempfunden, hat Shakespearomanie getrieben, ist zeitweise auch in den Bannkreis Wedekinds geraten und hat auch nicht der Versuchung widerstanden, seine Anschauung und Ausdrucksweise mit einer altertümelnden Skurrilität zu färben, die er sich nicht ganz zu eigen machen konnte. Nicht nur die eilfertige Produktion Eulenbergs, auch die Partien, in denen er sich ganz unvermittelt, sprudelnd geben kann, lassen über eine Oberflächlichkeit des Geistes und oft sogar der Empfindung nicht hinwegkommen, die sich schlecht mit dem Aufruhr des Blutes, der grotesken Phantastik, allenfalls mit seinem verschwärmten Temperament verträgt. Eulenberg hat lange Zeit gebraucht, um sich von dem einen tragischen Typus freizuspielen, der als venezianischer Nobile und preußischer Hauptmann, als Märchenheld und moderner Geistesmensch auftritt und an seiner eigenen unbändigen Natur in Traum und Verderben, Spott und Enthusiasmus sich blutig reißt. („Dogenglück" 1898, „Anna Walewska" 1899, „Münchhausen" 1900, „Leidenschaft" 1901, „Künstler und Katilinarier" 1902, „Ein halber Held", „Kassandra" 1903, „Ritter

Blaubart" 1905, „Ulrich Fürst von Waldeck" 1906, „Der natürliche Vater" 1907, „Alles um Liebe" 1910, „Alles um Geld" 1911.) Eine relative Reife hat Eulenberg mit dem Liebesdrama „Belinde" (1912) erreicht, aber mit der „Zeitwende" (1913) scheiterte der Versuch einer Wandlung und Erweiterung, und „Frauentausch" (1916) offenbart, daß Eulenbergs allmählich fortschreitende Aufhellung, die mit „Alles um Liebe" eingesetzt hat, die duftige Leichtigkeit einbüßt, die ihm über unbewältigte Kraßheiten hinweghalf, das Reizvolle seiner traumbefangenen Jugend, das auch das Unzulängliche der früheren Werke überschimmert und einen Hintergrund herstellt, wo der Dichter flach geworden war. Eulenbergs Bedeutung liegt in seiner Überwindung der Scheu vor dem pathetischen Gefühlsausbruch, in seinem Mut, Verzückung und Entzücken bühnenfähig zu machen, den Überschwang in den Alltag zu leiten. Damit hat er stark auf die jüngere Generation gewirkt, auch wenn sie ihm nicht so nahe stand wie Wilhelm Stücklen („Die Straße nach Steinaych" 1917, „Purpus" 1918). — Auch Eulenbergs Landsmann Wilhelm Schmidtbonn (geb. 1876) kommt zum Drama eher aus einem Lyrismus, der auf starke und ergreifende Situation zielt, als aus dem Willen zu straffer Handlung. „Ich nehme Besitz von dieser Welt. Es sitzt sich herrlich darin", ruft der Einbrecher, dem seine Untaten — einen Platz in der bürgerlichen Gesellschaft erobert haben („Hilfe! ein Kind ist vom Himmel gefallen" 1910); „ich will hinaus aus eurer Welt. Sie ekelt mich und stinkt mich an", stöhnt Achilles („Der Zorn des Achilles" 1911). Schmidtbonn ist trotz manchem eigenwilligen Zug wandelbar und lernbegierig. Er hat das Thema vom verlorenen Sohn naturalistisch gefaßt („Mutter Landstraße" 1908) und das biblische Gleichnis zur Grundlage eines Legendenspiels in freien Rhythmen genommen („Der verlorene Sohn" 1912), das an Kraft und Fülle hinter der ersten Behandlung zurücksteht, während sein glattes Versdrama „Der Graf von Gleichen" (1908), mit dem er der Neuklassik nähergerückt war, nur ein angestrengter Versuch zu unklarer Stilbildung blieb. Die mißratene Wiedertäufertragödie „Die Stadt der Besessenen" (1916) zeigt Schmidtbonn auf Wegen, die jüngere Dichter mit größerer Entschiedenheit vor ihm gegangen sind. Etwas von der Jugendkraft Schmidtbonns lebt in den Dithyramben „Lobgesang des Lebens" (1911) und in der Prosalegendensammlung „Der Wunderbaum" (1913) gewinnt der Dichter den Ausdruck und die Größe der Anschauung, die er im Drama kaum je erreicht hat. — Mit noch größerer Selbstherrlichkeit als Eulenberg hat Hermann Essig (1878—1918) von der Konvention der Bühne und von den Forderungen der Darstellbarkeit, die seine künstlerische Tendenz von sich aus bedingte, abgesehen („Die Weiber von Weinsberg" 1909, „Die Glückskuh" 1911, „Überfall" 1913, „Des Kaisers Soldaten" 1915). Essig

hatte das Zeug zu einem scharfen Menschengestalter, zu einem drastischen Satiriker, aber er forcierte sein Talent und geriet auf schwankhafte Züge, die sich von trivialen Possen nur durch ihre gesuchte Obszönität unterscheiden, er steigerte seinen Ingrimm, den er an seinen Figuren ausläßt, zu einem grämlichen Ärger, der nach Leo Greiners Ausspruch den Anschein erweckt, als habe der Dichter zunächst gar nicht sein Stück, sondern erst einen mürrischen, bösartigen Dichter gedichtet, der mit seinen Dramen seine Weltverachtung bekundet. Essigs Bedürfnis nach derber Verhöhnung erstickt an seinen pedantischen Häufungen von Lächerlichkeiten, was als Laune gedacht war; gerinnt zu witzlosem Behagen, das ihn in den Verdacht der Freude an der Gemeinheit bringt, während er nur Lust empfindet, überall Gemeinheit zu sehen und der Welt als Belastungsmaterial vorzuwerfen. Der aus dem Nachlaß veröffentlichte Roman „Taifun" (1919) hat alle Gebrechen der Dramen Essigs ohne ihren Ansatz zu groteskem Schliff. — Carl Sternheim beansprucht ausdrücklich und ernsthaft das Verdienst, in einer Komödienreihe („Die Hose", „Der Snob", „1913", „Die Kassette", „Bürger Schippel") und in Erzählungen („Chronik des 20. Jahrhunderts") „ein bis 1914 wesentlich durch praktische Erfolge und große Bankguthaben hervorragendes Bürgertum als seiner eigenen, gehätschelten Ideologie inkommensurabel gezeigt zu haben". Was Sternheim als Bürgertum unter die Lupe seines Hohnes nimmt, ist der Philister einer längst verflossenen Witzblattpoesie, der sein Wesen nicht verändert, wenn Sternheim ihm oder seinen Kindern Kleider modernen Schnitts anzieht; die Bestimmung, zu der Sternheim diesen Philister verurteilt, ist das Glück der Hohlheit, die Seligkeit des Beschränkten, die nicht durch geistigen Ehrgeiz oder sittliche Empfindlichkeit gestört zu werden verdient; was Sternheim als Kampf gegen die metaphorische Ideologie ausgibt, ist ein Rückwärtsschrauben der Moral des Ressentiments. Die Komik, die Sternheim mit seinen oft kleinmeisterlich durchgezeichneten, dann wieder die Wirkung kühner Auslassungen berechnenden Karikaturen erreicht, stammt von Mustern sehr viel älterer und sehr bescheidener Herkunft, und der Geist dieser überkommenen Typen und Details verträgt sich schlecht mit Sternheims Ansprüchen auf überlegene Durchdringung seiner Zeit — eine Ausnahme bildet die hübsche Geschichte des Kochkünstlers Napoleon —; in der Tragikomödie „Perleberg" (1917) schlägt die alte Schwanktradition trotz der sorgfältigen Bemühung Sternheims, die Spur zu verwischen, wieder durch. Sternheim hat versucht, seine Schöpfungen zu heben, indem er nicht bloß nach alter Parodistenart als Erzähler den feierlichen Ernst festhielt, wenn seine Satire ausgelassen spottete, und ohne seine Miene zu verziehen, unerschütterlich eine große Ausdrucksform auf kleinliche und geringfügige Personen und Vorgänge übertrug; er hat den Kontrast der

banalen Erlebnisweise seiner Helden zu dem Hintergrund des Weltgeschehens über die parodistische Wirkung der sprachlichen Formulierung hinaus vergrößert, indem er seine Helden von den Zusammenhang ihres Ehrgeizes mit der Ewigkeit überzeugt sein ließ und durch eine manchmal recht witzige Dialektik den Diensteifer des Schutzmanns Busekow, das feinschmeckerische Verantwortlichkeitsgefühl des Speisewirts Napoleon oder die Sorge um die Ehre des Quartetts in der Behauptung dieser Ansprüche unterstützte und so eine Parodie höheren Grades auf den kategorischen Imperativ anstrebte und teilweise auch verwirklichte. Das Vergnügen an diesen Späßen, die noch keinen Aufwand geistiger Kraft bedeuten, reicht nicht hin, um in Sternheim einen großen Abrechner mit seiner Zeit anzuerkennen. Ebensowenig ist in den Verkürzungen der Rede, den Auslassungen und Umstellungen von Satzteilen, zu denen Sternheim wahrscheinlich durch verzerrte Schulerinnerungen gekommen ist, schon sprachliche Konzentration zu sehen, oder gar eine neue Ausdrucksform, die sich lebend entwickeln kann. Eine Virtuosität, die Sprache in den Scharnieren verkalkter Redensarten rollen zu lassen, Schärfe der Pointenbildung kann Sternheim nicht abgestritten werden. — Tiefer von der Gärung der Zeit ergriffen, trotz verdeckenden literarischen Beziehungen, hat **Franz Dülberg** (geb. 1873) die Unruhe seines Blutes in eine zeitlich entfernte Stofflichkeit ergossen. In keinem einzigen seiner Dramen („König Schrei" 1905, „Korallenkettlin" 1906, „Cardenio" 1912, „Karinta von Orrelanden" 1915) ist Dülberg zu sicherer Gestaltung gelangt; die abenteuerliche Wirrnis der Handlung, die überhitzte Sprache, die Hochspannung des Gefühls können aber nicht die Prägung einer starken Leidenschaft verwischen; hinter dem wild ausgreifenden Geschehen steht die innere Beteiligung des Dichters, der seiner Phantasie nicht Herr wird und seine Haltung noch nicht gefunden hat, der aber nicht bloß ersinnt, sondern getrieben wird und sich in unerschlossenes Gebiet vorwagt.

René Schickele (geb. 1883) hat in seinem Schauspiel „Hans im Schnakenloch" (1915) nicht bloß die Tragödie des Elsässers geschrieben; die Vernichtungssehnsucht dieses Überläufers berührt wie Eulenbergs „Halber Held", der den gleichen Gefahrpunkt moderner Geistigkeit aufgespürt, aber sich dem Gestaltüngsproblem nicht so gewachsen gezeigt hat, ein tiefwurzelndes Zeitgefühl, die Revolution des Instinkts gegen Intellekt und Charakter. Schickele hat den menschlichen Gehalt dieser problematischen Natur voll entwickelt und in eine interessante Körperlichkeit gekleidet. Die Durchdringung des alemannischen Eigenwillens, seiner rätselhaften Abenteuerlust mit der französischen Sinnenkultur hat hier eine vollgültige Individualisierung gefunden. Schickele hat einen neuen Menschen auf die Bühne gebracht, umflammt von einem

Schein seines Blutes, wie es in dem Gedicht „Die Leibwache" (1913) heißt, und er hat seine Gestaltungskraft nicht in der einen Figur erschöpft, auch die andern Personen dieses durchgeistigten, nur im letzten Akt zerfließenden Dramas sind ursprünglich gesehen und haben ein sprechendes Profil erhalten. Die Lyrik Schickeles hat sich von äußerlichen Mythisierungsursachen zu visionärer Kraft entwickelt, sie hat von Anfang an einen Reichtum schwimmender Farben, weicher, gelöster Töne. Der Dichter hat während des Krieges seine Internationalität unbeirrt behauptet und nach der Revolution den gleichen Mut gegen die Robespierrenaturen mit Tolstoigebärden aufgebracht. Sein Roman „Benkal der Frauentröster" (1914), eine überraschend sichere Vorahnung des Krieges, gelangt zu noch höherer Steigerung der Farbigkeit und des Tempos.

Gegen Richard Dehmels „Predigt ans Großstadtvolk", aufs Land zu gehen, hat Schickele die Großstadt als Quelle des Willens und den großen Rhythmus des Massendaseins gefeiert, aber auch die Verdüsterung des Lebens und die gefährliche Lagerung seelischer Explosivstoffe erkannt und aus dieser Ahnung seine Prophetie des Krieges geschöpft. — Verwandte Empfindungen haben auf Georg Heym (1887—1912: „Der ewige Tag" 1911, „Umbra Vitae" 1912) einen noch schwereren Druck ausgeübt und aus seinem Gesicht der lärmenden Massenquartiere die Zeichen der kommenden Zerstörung, des beginnenden Wahnsinns herausgetrieben. Heym hat die Kometenangst erregter Volksmassen, die einsame Vision furchtbarer Dämonen der Vernichtung über den Dächern, die gewitterschwüle, sturmzerfetzte Wolkenlandschaft seiner Erlebnisse in festgefügte, manchmal zu sehr gedrängte Strophen gebannt, die das Muster Georges anerkennen. Er bleibt gelegentlich im Arrangement stecken, so wenn er eine Ophelia mit Ratten im Haar durch die Flut treiben sieht, während ein Aal ihr über die Brust schlüpft und ein Glühwurm auf ihrer Stirn leuchtet, aber in Gedichten wie denen vom höllischen Mond und dem Aufsteigen des Krieges, der durch die Gassen der Stadt schreitet und auf den Bergen zu tanzen anhebt, hat er grandiose Bilder in gepreßter Stimmung zur Anschauung gebracht und in einigen Liebesgedichten einen freien Aufschwung genommen, der ihn von aller Angst und Schwere der Erde befreit. — Vom Standpunkt des nationalen Machtgedankens, des germanischen Rassestolzes, im scharfbetonten Gegensatz zu allen demokratischen und sozialistischen Tendenzen hat Hermann Burte (H. Struebe, geb. 1879) vor dem Kriege eine herbe Kritik der deutschen Zustände und das Idealbild des deutschen Helden in dem Roman „Wiltfeber der ewige Deutsche" (1912) entworfen. Wie Ouckama-Knoops Sebald Soeker ist Wiltfeber einer der wenigen übriggebliebenen echten Deutschen, die zum Untergang bestimmt sind, wenn die Masse Einfluß

auf den Staat gewinnt. Mit dem „ewigen Deutschen" will der Dichter, der sich selbst im Roman auftreten und eine Evangelistenrolle spielen läßt, den Gegensatz zum „zeitgemäßen" Deutschen ausdrücken und zugleich, die Erinnerung an den ewigen Juden weckend, die Glücklosigkeit und das ungestillte Erlösungsbedürfnis. Wiltfeber trachtet nicht nach seinem Glück, sondern wie Zarathustra nach seinem Werk. Im ganzen Deutschen Reich sieht er nichts, „worauf ein Geistiger stolz sein könnte". Die Ideale des Gedankens, der Rasse und der Macht sind dem Volk abhanden gekommen, Wiltfebers „Lehre vom reinen Krist" findet taube Ohren. Burte hat die energische Sprache seiner ausgehämmerten Prosa voll antithetischer Wortzusammenspannungen auch in metallischen Sonetten („Patricia" 1910, „Die Flügelspielerin" 1913) klingen lassen. Seine Dramen („Herzog Utz" 1913, „Katte" 1914, „Simson" 1917) verherrlichen die Idee des Herrschertums und das „Bauopfer" des Königsgedankens.

Deutschland ist den dunkeln politischen Ereignissen, die den Krieg herbeiführten, ohne Überblick, seelisch ungerüstet nahegetreten. Das Gewicht der nationalen Schicksalstunde, die fortreißende Gewalt der rasch aufeinanderfolgenden Tatsachen und Gerüchte, das jähe Aufsteigen einer ungeheuren Bedrohung, der Zwang schnellen Handelns, das Bedürfnis, sich in der Volksgesamtheit zu bergen, und die Wirkung einer völlig veränderten Perspektive jedes Daseins sind die wichtigsten Ursachen, die das deutsche Volk über seine bisherige Gefühlslage hinaushoben und es mit einer nationalen Hochstimmung durchdrangen, die von dem Urteil über die Ermordung des habsburgischen Thronfolgers, den letzten, unbestreitbaren Anlaß des Krieges, ihre moralische Färbung erhielt und beim Anblick des großen, sich in der Mobilmachung ausdehnenden Heerkörpers, durch die Nachrichten von den ersten Waffentaten zu lauter Begeisterung entfaltet wurde, über deren Dauer und Tragkraft die politischen und militärischen Führer verhängnisvollen Selbsttäuschungen unterlagen. Unter den Verfassern der Kriegsgedichte, deren Zahl von Woche zu Woche anschwoll, finden sich viele, die später leidenschaftlich gegen die Fortsetzung des Krieges Einspruch erhoben, den Patriotismus und den Gebrauch der Waffen bekämpft haben. Sie gaben sich zuerst der Kriegsbegeisterung hin, in der Erwartung einer allgemeinen Sinnesänderung, aus Abneigung gegen das bürgerlich-rechnerische Zeitalter, dessen Ende gekommen schien; viele von ihnen teilten aber auch die ganz elementaren Feindschaftsgefühle, denen sich selbst die proletarischen Schichten nicht ganz entzogen.

Es ist ein Teil des deutschen Volksschicksals gewesen, daß sein Nationalgefühl an der geschichtlichen Erinnerung erstarken mußte und zu lange ausschließlich auf diese Quelle angewiesen war, was weder dem Patriotismus

als politischer Krafteinheit noch dem historischen Sinn gut bekommen ist, und daß seit den Freiheitskriegen, aber auch schon vorher, die deutsche Dichtung im Ausdruck wie in der Empfindung archaisierte, wenn sie nationale Töne anschlug. An Gedichten, deren Verfasser ihr volkliches Zugehörigkeitsgefühl nicht ohne laute und herausfordernde Pathetik, nicht ohne rostiges Rasseln und Aufgebot erstorbener Symbole aussprechen konnten, hat es im Weltkrieg so wenig gefehlt wie im Reichsgründungskrieg. Die „Deutschen Sonette" Rudolf Alexander Schröders haben aber anderen Charakter. Schröder, dem eine neue tonreiche Homerübersetzung zu danken ist, der in der Sammlung „Elysium" neben vielem Glatten und Leichten auch lyrische Vollklänge gegeben hat, sucht hier im Zurückgreifen auf die patriotische Lyrik Klopstocks und seines Kreises sein echtes Pathos, das allerdings oft vor der Eingebung zu wirken beginnt, auf den Ton herber Anhänglichkeit zu stimmen. — Albrecht Schaeffers (geb. 1885) vaterländische Gedichte, die einem „Michael Schwertlos" (1915) in den Mund gelegt sind, haben weniger Wucht, sind aber im Wesen und Verhältnis denen Schröders verwandt, wenn Schaeffer auch andere Formen wählt und sogar mit Glück volkstümliche, soldatische Weisen als Mittel der Äußerung benutzt. Das Hauptgewicht von Schaeffers Lyrik liegt in den gleichzeitig erschienenen Sammlungen „Attische Dämmerung" und „Heroische Fahrt", in denen er sich von dem früher stark hervortretenden Einfluß Rilkes, auch Georges und Hofmannsthals freizusingen beginnt. Als Prosaist hat Schaeffer diese Entwicklungsstufe noch nicht erreicht. In den Romanen („Gudula oder die Dauer des Lebens" 1917, „Montfort" 1918, „Elli" 1919) adoptiert Schaeffer die stilistischen Eigentümlichkeiten vieler großer Vorgänger, ohne sich einer von ihnen vorbehaltlos hinzugeben, und sichert sich wenigstens durch die überlegene Art ihrer Anwendung die Freiheit seiner Entwicklung. — Ernst Lissauer (geb. 1882), dessen „Haßgesang gegen England" einer Abirrung des populären Gefühls ihren forcierten Ausdruck gab, hat wie Schaeffer von George den Leitbegriff lyrischer Durchbildung übernommen, sucht ihn aber nach der Richtung zu rhythmischer Mannigfaltigkeit zu erweitern. Seine sorgfältig ausbalanzierten Verse sind als akustische Gebilde interessant, auch wo die angestrebte musikalische Wirkung ausbleibt, der Übergang vom Reden zum Singen mißglückt. Die Empfindung der formgeschichtlichen Notwendigkeit, den deutschen Vers von der jahrhundertelang verhängnisvoll ausgleichenden Wirkung romanischer Vorbilder zu befreien und eine dem deutschen Sprachstoff gemäße rhythmische Struktur zu entwickeln, ist von Lissauer richtiger begriffen worden als von Arno Holz. Die musikalische Schulung, die nach Lissauers rhythmischen Tendenzen bei ihm unbedingt vorausgesetzt werden muß, der unzweifelhafte Ernst seines bildnerischen Willens helfen ihm, starke Wir-

kungen durch schwer angefüllte Verstakte, durch Ausscheiden der Senkungen zu erzielen, aber seine Tonbildung ist nicht frei genug, um das stilgeschichtliche Interesse zur Ergriffenheit durch die dichterische Gestaltung zu steigern. Lissauer hat sich in den ersten Sammlungen („Der Acker" 1907, „Der Strom" 1912) zur Einfachheit, zur Solidität der Anschauung erziehen wollen, in den Zyklen „1813", „Bach", „Ewige Pfingsten" eine aus hymnischer Stimmung herausgeborene Plastik angestrebt und Anschauung, Empfindung, Ausdruck groß zu fassen gesucht, dabei hat sein angestrengter Wille über sein Vermögen hinausgegriffen.

Von Lissauer hat Josef Winckler wahrscheinlich viel gelernt, eine stürmische Begabung, die sich am Lärm der Maschinen inspiriert, das Selbstgefühl des industriellen Großbetriebes durchdringt und in einigen kühnen Aufschwüngen den Geist des Krieges erschaut, gelegentlich aber wie Lissauer die Stimme zu sehr preßt („Eiserne Sonette" 1915, „Mitten im Weltkrieg" 1916, „Ozean" 1918). Nicht mit der gleichen Kraft begabt, auch nicht ganz vor dem Rückfall in das Pathos eines geschichtlich überholten Zustandes geschützt, hat Leo Sternberg (geb. 1876) doch mit einigen schwungvollen und frischen Dichtungen Zeugnisse einer gefestigten Lebensanschauung und ursprünglichen Gefühls gegeben.

Einen ungezwungenen und zulänglichen Ausdruck fand das Erlebnis des Krieges in der Lyrik des rheinischen Kesselschmieds Heinrich Lersch (geb. 1889: „Herz aufglühe Dein Blut", „Deutschland" 1916). Sie erhebt sich weit über alles, was in den letzten Jahrzehnten als Arbeiterdichtung gepriesen und bestaunt worden ist. Die Solidarität mit dem Schicksal des Vaterlandes kommt zu schlichtem und ergreifenden Ausdruck und erhält in der Schilderung der Kampferlebnisse ein überzeugendes Pathos. Der Gehalt der Dichtung Lerschs, dem Karl Bröger („Kamerad als wir marschiert", „Soldaten der Erde" 1918), Max Barthel („Verse aus den Argonnen") und der Österreicher Alfons Petzold („Volk mein Volk", „Der stählerne Schrei", „Der feurige Weg"), der auch einen Revolutionsroman geschrieben hat („Der feurige Weg" 1919), nahekamen, ergibt eine neue, tiefere und schlichtere Fassung des Nationalgefühls, der Ausdruck der inneren Beteiligung der tragenden Massen, wird durch die spätere Abwendung Barthels in seiner Bedeutung nicht gemindert. Sie enthüllt aber auch die strengen und grausamen Züge in dem Antlitz des Krieges, dessen Schrecken jede Erfahrung und Ahnung überflügelt haben, und die Hoffnungslosigkeit des Horizontes, den er eröffnete, hat mehr noch als die grausigen Einzelerlebnisse und mehr noch als die teilweise recht leichtfertige Kriegspublizistik die literarische Jugend zu der verzweifelten und wilden Auflehnung gegen den Krieg, gegen jede Gesellschaftsordnung,

die ihn möglich machte, gegen jede Gesinnung, die ihn verteidigte, getrieben. Die neue Dichtung kann den Zusammenhang mit der revolutionär gestimmten Lyrik der letzten Vorkriegsjahre, deren unbestimmte Empfindung des inneren Widerspruchs in extremsten Formulierungen zum Ausdruck kam, nicht verleugnen. Sie hat von ihr den Begriff des Geistes, die entdeckerische Haltung übernommen, die Durchdringung von Zorn gegen die Zeit, Verachtung der bürgerlichen Lebensformen und innerer Bejahung der Entwicklungstendenz, den Lyrismus des wachen Bewußtseins, die Tendenz auf die Knappheit, Konzentration, Schärfe. Sie ist gewiß nicht konsequent, wenn sie sich nach Befreiung von der Umklammerung ihrer Seele von den kapitalistischen Zivilisationsformen sehnt, aber deren seelische Ergebnisse, die gesteigerte Helligkeit, die Nervenspannung nicht aufgeben kann. Ihre Kritik der vorausgehenden Kunstepoche beruht auf einem irrig angelegten Gegensatz. Aber Konsequenz und historische Besinnung sind schon durch die widerspruchsvolle Situation, durch die Ergriffenheit vom Kriegserlebnis und ein Weltgefühl, das allen Grenzen und Scheidungen widerstrebt, ausgeschlossen. Entscheidend ist, daß das Ideal der Menschengemeinschaft einen metaphysischen Unterton und jede Handlung, die unter dieser Voraussetzung als ethisch gut bewertet wird, die Weihe des Kosmischen erhält. Dadurch tritt eine Verschiebung des Schwerpunkts des dichterischen Erlebens und Gestaltens ein, die allerdings einen Bruch mit der bisherigen Anschauung bedeuten würde, wenn ihre Endgültigkeit gesichert wäre.

Von Nietzsches Ethik hat sich die junge Generation mit betontem Radikalismus abgewendet; aber seine dramatische Kunstlehre beginnt erst jetzt das dramatische Schaffen zu bestimmen. Das ist nichts Unerhörtes. Die ästhetische Autorität des Aristoteles wurde auch gerade in einer Zeit aufgerichtet, die gegen seine allgemein-wissenschaftlich-philosophische Machtstellung Sturm lief. Eine starke Tendenz ist bemerkbar, die unter dem mystischen Jubelruf des Dionysos den Bann der Individuation zu sprengen sucht, um den Weg zu den Müttern des Seins freizulegen. Die Wirkung der Tragödie beruht nicht auf der epischen Spannung, auf der anreizenden Ungewißheit, was sich jetzt und nachher ereignen werde: vielmehr auf jenen großen rhetorisch-lyrischen Szenen, in denen das Pathos zu einem breiten und mächtigen Strom anschwillt. Diese in der Form eines historischen Nachweises gegebene Anschauung beherrscht das neue Drama, womit nicht gesagt sein soll, daß die „Geburt der Tragödie“ als kanonisches Lehrbuch auf dem Schreibtisch des heutigen Dichters liegt. Mancher glaubt sie neu entdeckt, aus den Bedürfnissen der Zeit abgeleitet zu haben.

Wenn wirklich neue Prinzipien der Individuation in der Bildung begriffen

sind und die bisherige Grundform dichterischer Menschendarstellung, den Begriff des Charakters auseinander zu sprengen beginnen — was der Naturalismus nicht unternommen hat, denn er suchte den bisherigen Charakterbegriff unter Verwertung wissenschaftlicher Erkenntnisse zu stützen, zu bereichern und zu vertiefen — dann werden auch für das neue Drama Probleme, wie sie in Gundolfs Goethebuch durch den vielleicht noch nicht gegen alle Kritik gesicherten Gegensatz von Urerlebnis und Bildungserlebnis angedeutet werden, eine verstärkte Aktualität erhalten. Von der großen Masse des neueren Stildramas, soweit es Gestalten und Vorgänge der geschichtlichen oder sagenhaften Überlieferung entnimmt, kann behauptet werden, daß in ihr das Bildungserlebnis überwiegt, wenn nicht überhaupt den einzigen Erlebniskern hergibt.

Fritz von Unruh steht in seinem Erstlingsdrama „Offiziere" (1911) noch unter der Nachwirkung des Naturalismus, obwohl die stürmische Erwartung kommender Abenteuer, die kräftige Ausgelassenheit der ins Ungewisse Enteilenden, die toten Stunden des Ausharrens schon einen anderen Geist als den naturalistischer Gärung atmen und nicht nur inhaltlich in eine spätere Zeit vordeuten. Die Tragik des „Louis Ferdinand" (1914) schöpft den Gegensatz eines heroischen Willens zu seiner kleinen, ihn selbst korrumpierenden Zeit nicht aus, aber ihr Grundkonflikt, der aus lebendigem Zeitgefühl stammt und doch nicht bloß die Übertragung einer Gegenwartsstimmung in eine zurückliegende Epoche bedeutet, scheidet Unruhs zweites Drama ebenso wie die Art der Detailbewältigung von den Dramen der Jahrhundertwende, die durch zeitliches Abrücken Stil gewinnen. In der Tragödie „Ein Geschlecht" (1917) hat der Dichter, der schon durch den Verlauf seiner Entwicklung sein größeres Format andeutet, seine frühere Stimmung und Gesinnung hinter sich gelassen und die Formtendenz seiner Anfänge aufgegeben. Von dem Blutopfer ergriffen, wirft er mit dem kriegerischen Gewand alles Zeitkostüm ab, um den seelischen Urgewalten unverkümmert durch die Hülle des Persönlichen, das Wort zu geben. Dem allegorisch-standbildhaften Charakter dieses Dramas, das den Anfang einer noch unvollendeten Trilogie bildet, können auch Vorgänge, die in anderer Umgebung wildeste Bewegung verursachen würden, kein Gegengewicht bieten, und der angestrebten Monumentalität wird selbst durch das hervorbrechende Chaos des Dichters, der von dem umwälzenden Kriegserlebnis in seinen Grundfesten erschüttert ist, nur selten die Starrheit genommen. — Reinhard Sorge (1892—1916) hat in seinen dramatischen Mysterien „Symbole des Ewigen" mehr anzudeuten als zu gestalten unternommen. Nach seinem Übertritt zur katholischen Kirche glaubte er dieses schon durch Aneignung biblischer und legendarischer Wendungen und Motive zu erreichen („Guntwar" 1914, „Metanoeite" 1915); aber schon sein erstes,

noch weltliches Drama „Der Bettler“ (1912), mündet in ein modernes Opferritual, das ferne religionsgeschichtliche Erinnerungen wachruft. Die Tötung des Vaters und der Mutter durch den liebenden Sohn ist als symbolische Handlung gedacht, deren heiligender Sinn etwas matt mit dem Gedanken einer Überwindung der alten Generation und ihrer Daseinslast durch das junge Geschlecht der Gegenwart verbunden worden ist. Der „Bettler“ steht unter der Einwirkung Strindbergs, der mit seiner visionären, haßerfüllten Auflösung des Wirklichkeitsbildes, mit seiner flächigen Charakteristik Tendenzen des jüngsten deutschen Dramas vorweggenommen hat. Der Übergang von Nüchternheit in Verzückung, den Eulenberg angebahnt hat, drückt sich hier formal noch stärker durch den Wechsel von Prosadialog und getragenen Versen aus. Hierin ist auf Sorge unmittelbar Walter Hasenclever (geb. 1890) mit dem „Sohn“ (1914) gefolgt. Aber während der junge Dichter bei Sorge seinen Erzeugern den tödlichen Becher aus mystischem Erlösungsdrang reicht, ist Hasenclevers Sohn, dem Strindberg und Wedekind Pate gestanden haben, Ankläger, Rächer und Richter, der die Forderungen eines kräftig sich erdreistenden Geschlechts pathetisch vorträgt und dem der Dichter die Führung seiner Sache durch grobe Vereinfachungen etwas zu leicht macht. Hasenclever faßt das Pathos nur in der Form der Exaltation und Hysterie, wie seine Übertragung der Antigone in die Sprache des modernen Pazifismus zeigt. Er hat den Radikalismus gefährdeter Existenzen, die sich aufs Trockene gesetzt fühlen, wenn sie sich in einiger Sicherheit befinden. Er stellt sich als typisch revolutionären Menschen dar, der die Umwälzung schon in sich empfunden hat, bevor sie noch geschichtliches Ereignis wurde; aber das Beste seiner Lyrik („Der Jüngling“ 1913, „Tod und Auferstehung“ 1917, „Der politische Dichter“ 1919) ist tragisches Idyll, Zartheit, die sich aus Schauern löst. Gerade in seiner politisch-revolutionären Dichtung fällt er tonlich zurück in die Zeit der „Modernen Dichtercharaktere“, und wenn er versuchte, über den engen Bezirk seiner Ursprünglichkeit, die kein wehender Sturm ist, hinaus ins Unerhörte vorzustoßen, verirrte er sich unmerklich in bekannte Gegenden oder verlief sich ins Bodenlose. Es verrät eine äußerliche Auffassung des Wesens dichterischer Konzentration, wenn er den ephemeren Fanatismus Oskar Kokoschkas und August Stramms (1874—1915) nacheifernd übertrumpfen wollte und in den „Menschen“ (1919) den Dialog auf abgebrochene Ausrufe einschränkte, die keine Werte, sondern ungedeckte Anweisungen sind. — Wie Unruh im „Geschlecht“ zur Äschyleischen Monumentalität zurückstrebte, Sorge im Bettler den Chor wieder einführte, so hat Reinhard Goering in der „Seeschlacht“ (1917) die Tragödie noch entschiedener auf den vorpersönlichen Zustand zurückgeführt und einen Wechselgesang der Matrosen im feurigen Ofen des Panzerturms

geschaffen, der eine starke chorische Wirkung ausübt. Das Drama „Scapa Flow" erreicht diese Höhe so wenig wie die Tragödie des priesterlichen Sünders und Bekenners „Der Erste" (1918) oder das Liebesdrama „Der Zweite" (1919). — Georg Kaiser (geb. 1878) hat nähere Beziehungen zur Bühne, wie sie gegenwärtig besteht, als die jüngeren Dramatiker, trotzdem er größere Forderungen an sie stellt, er hat einprägsame Figuren, Situationsfolgen, Bilder geschaffen, aber dabei sein Wesen so oft gewandelt, daß sein eigenes Gesicht nicht mit der entsprechenden Stärke sich ausprägt. In der Behandlung der Judithsage „Die jüdische Witwe" (1911), in dem Tristandrama „König Hahnrei" (1913) erlaubt er sich gewagte Akzentverschiebungen und hilft sich mit Umbildungen, die sich nicht auf der Höhe des Motivs halten. Dagegen scheut er sich in den „Bürgern von Calais" (1914), den Männern, deren Namen nicht überliefert sind, erfundene Namen zu geben, „um nicht mit falscher Grabplatte die fruchtbaren Gräber zu verschließen". Hieraus spricht bestenfalls die vom Zufall bestimmte Verehrung eines Historienliebhabers, nicht die Ergriffenheit eines Dichters. Größeres Interesse als dieser auf fragwürdigen Voraussetzungen beruhende Versuch zum hohen Stil, der zu viel mit lebenden und toten Requisiten arbeitet und die Tragik des verkannten Opfers abflacht, darf das Spiel „Von morgens bis mitternachts" in Anspruch nehmen, ebenso das Doppelstück „Die Koralle" und „Gas" mit hastig abrollenden Bildern, in denen die Geister Sternheims, Wedekinds, Strindbergs Schatten werfen, deren planvolles Durcheinanderwirbeln aber manchen verwegenen Witz zugleich mit seiner tragischen Grimasse herausschleudert und wenn auch nicht durch Reichtum, so doch durch eine selten gewordene Verschwendung der Phantasie besticht. — Anton Wildgans, ein Lyriker vom Stamme Rilkes, hat den seidigen Glanz seiner Gedichte („Herbstfrühling" 1909, „Sonette an Ead" 1913) auch in seinen Dramen aufleuchten lassen („Armut" 1914, „Liebe" 1917, „Dies irae" 1919), daneben aber auch den falschen Schimmer unedlerer Materie. Er spielt in „Liebe" die Nervosität ehelichen Zusammengepferchtseins von Strindbergscher Gereiztheit durch Eulenbergsche Zustände der Instinktüberwältigung zu einer matten Verklärung hinüber und gelangt mit „Dies irae" in die Nähe jener Anklagestücke, deren Verfasser ihre Problematik, die Bedrängung ihrer Persönlichkeit durch die Zeit, ihre Gärung und Verzweiflung, ihren Erlösungstraum durch Analogien zur Passionsgeschichte ausdrücken zu müssen glauben. In Ernst Tollers „Wandlung", Hanns Johsts „Jungem Menschen", Hermann v. Boettichers „Liebe Gottes" (1919) wird mit Emphase das Unrecht der Gesellschaft gegen den Helden als Kreuzigung des Verkünders eines neuen Menschheitsevangeliums beklagt, — heftiger, als sich mit der Anschauung verträgt, daß all das verhängte Leid den erwählten

Menschen begnadet. Der Gleichförmigkeit der Handlung, deren Stationen vom Schulzimmer zum Bordell, zum Fabrikraum, Gefängnis, Friedhof führen, entspricht die Übereinstimmung der allgemeinen Gegenständlichkeit, in der scharf herausgetriebene, grotesk vereinfachte Details mit leeren Abstraktionen und Allegorien wechseln, und die Uniformität des Gefühls wie der Stilgebung enthüllt die innere Unzulänglichkeit einer zur Tugend erhobenen Not, die zu bewußt und bedenkenlos zum Mysterium strebt und die „explosive Güte" nach einem Wort Franz Werfels zur Modesache macht. Nur die reichere Begabung Paul Kornfelds („Die Verführung" 1918, „Himmel und Hölle" 1919) ergibt unter der neuen Konvention und neben vielen Fehlgriffen eine stärker interessierende Mischung dieser Grundstoffe. Johsts Roman „Der Anfang" (1917) unterscheidet sich noch wenig vom älteren Entwicklungsroman, und Boettichers Friedrichsdrama, das über Emil Ludwigs Kronprinzendrama steht, und mit Burtes „Katte" den Vergleich aushält, zeigt mindestens verheißungsvolle Ansätze, die sein „Jephta" (1919) aber wieder fallen läßt. Aus tieferer Sphäre des Erlebens hat der Bildhauer Ernst Barlach in den gleichnishaften Gestalten und Vorgängen seines Dramas „Der tote Tag" (1919) das Mysterium von menschlicher Verfehlung und der Übernahme fremder Schuld, von Verbrechen und sakralem Opfer, in einer wurzelmännisch verknorpelte, unterirdischen Formenwelt zur Gegenständlichkeit gebracht. — Dagegen weist Hans Franck als Dramatiker nach Natur und Tradition wieder auf die Hebbelnachfolge zurück („Freie Knechte" 1918, „Godiva" 1919).

Das ekstatische Drama dieser Epoche empfängt seinen Lebenskeim von der Lyrik, zu der es in den engsten Zusammenhang getreten ist, den die Geschichte der deutschen Literatur kennt. Das lyrische Empfinden, — erwacht in dem Grauen vor dem riesenhaften Maschinenzeitalter, zerwühlt durch den Krieg und die revolutionären Zuckungen der proletarischen Massen, im ungelösten Konflikt mit dem Begriff und den Forderungen eines künstlerischen Hochgefühls, von dem sich auch die Dichter nicht frei machen können, die nach dem Vorgang der französischen Unanimisten in höherer Gemeinschaft aufzugehen streben, — wälzt einen Gedanken hin und her, den Goethe mit der geheimnisvollen Lehre von den drei Ehrfurchten in der pädagogischen Provinz der Wanderjahre verkündet hat, und der ein ganzes Jahrhundert lang unter der Oberfläche des Geisteslebens gewachsen ist. Was dort über die religiöse Verklärung von Niedrigkeit und Armut, Spott und Verachtung, Schmach und Elend, Leiden und Tod gesagt ist, hat wenig mit christlichem Mitleid, mit Zerknirschung und leidseliger Duldebereitschaft zu tun, auch nichts mit Poetisierung und Aufhebung des Widrigen. Die Verehrung des Verhaßten, die jene letzte Religion kennzeichnet, „die aus der Ehrfurcht vor dem, was unter uns

ist, entspringt", ist an die Stelle der „Wirklichkeitsfreude" getreten. Im Schrei des Blutes wird der göttliche Ruf gehört und in den untersten Schichten des Daseins die Innenseite des Lebens erfaßt. Franz Werfel (geb. 1890), dessen Lyrik einen wesentlichen Zug dieses Weltgefühls herausstellt, kommt von Rilke her, zeigt aber auch die Einwirkung Max Brods, der als Lyriker weniger stark, dem jüngeren Landsmann den Weg gewiesen hat. Werfel ist von Haus aus eine weichere und leichtere Natur, als seiner Tendenz vielleicht günstig ist. Sein Drang, im All aufzugehen, wird durch idyllische Erinnerungsfreudigkeit aufgehalten, und in die profunde Frömmigkeit, für die noch im schlammigsten Antlitz das Gottlicht seiner Entfaltung harrt, mischen sich kokette und spielerische Züge. Sein Jubelruf „Wir sind" hat einen anderen Sinn als Vielé-Griffins „Nons sommes, c'est assez", sich aufzugeben ist ihm nicht bloß Genuß, sondern Zeichen der Liebe, Bewährung der Güte. Aber dem „schrillen Sterbeschrei des Individualismus" kann er doch nicht mit einer übertönenden Botschaft antworten: In einer weniger erregten Zeit wäre Werfel vielleicht ein reicheres deutsches Gegenbild zu Francis Jammes geworden, dem er in vielem verwandt ist: im Aufmerken auf die bescheidensten und niedrigsten Kundgebungen des Seins, in der Liebe zur geringsten Kreatur, im zarten, verzärtelten Kult der eigenen Kindheit, im zitternden, die Schatten der Dinge weckenden Vers. Der Anrufung Gottes in „Jean de Noarrien" entsprechen viele Wendungen Werfels, dem aber eine stärkere zerknirschte Inbrunst eigen ist. Beide haben „die Seele eines Faunes und einer Jungfrau", nur ist der Wille Werfels zur Kindlichkeit ebensowenig frei von bewußter Anstrengung, wie sein liebendes Aufnehmen des Beschmutzten. Der Aufstieg Werfels vollzog sich rasch und „steil", wie das Lieblingswort dieser Generation lautet. Dem „Weltfreund" (1911) folgte „Wir sind" (1913), „Einander" (1915), jedes Buch eine Bereicherung und Erweiterung, während „Gerichtstag" (1920) ein Ausruhen, wenn nicht Ermatten darstellt. — Noch lockerer als in Werfels Natur ist das Identitätsgefühl in Albert Ehrenstein (geb. 1886) geschraubt, einem bitteren Verächter aus enttäuschter Weltliebe, der mit keinem Menschen, nur hie und da mit Tieren oder gleich mit ganzen Völkern Mitleid fühlt und seinen Zynismus gegen sich selbst kehrt („Die weiße Zeit" 1914, „Die rote Zeit" 1917). Den entnervenden Widerstreit kleinlicher Schicksale und großer Gefühle suchen die Erzählungen „Tubutsch" (1911) und der „Selbstmord eines Katers" (1912) darzustellen. Die kräftigste Stimme von allen jungen Lyrikern hat Johannes R. Becher (geb. 1891), und er ist entschlossen, mit seinen Mitteln das Äußerste zu wagen. Er sucht grundsätzlich die gewohnten Formen der Satzverbindung zu sprengen und eine kürzere, atemlose, wuchtige Syntax zu erobern. Daher begnügt er sich nicht mit dem

Auslassen der Artikel und gehäufter Partizipialkonstruktion wie Sternheim; das Prädikat schnellt aus dem Subjekt heraus, ein Satz aus dem andern, die Verbindung wird auf ein Interpunktionszeichen reduziert. Aber das Resultat dieser Anstrengung ist doch nur selten mehr als äußere Verkürzung, die keine Schwungkraft bedingt. Es zeigt sich, daß es möglich ist, sich auf diese Weise verständlich zu machen, wie es dem lyrischen Telegrammstil auch möglich war, wenn Bereitschaft und guter Wille vorausgesetzt werden dürfen; aber es zeigt sich auch, daß dieses Ausbrechen der Satzgelenke mechanisch erlernbar ist und stereotyp werden kann. Wille und Instinkt sind bei Becher geschiedene Kräfte, die immer weiter auseinandertreiben und ihn der Gefahr des Totlaufens nahebringen. Die „Gedichte um Lotte" (1919) sind auf stillere Wirkung gestellt als die politische Aufruhrlyrik („Gedichte für ein Volk"), in der sich der Dichter als eine weittragende Trompete bewährt, aber kaum als Sänger. Auch in den Liebesgedichten entfährt Becher mit vehementem Brausen jeder Stimmung, die sein Herz in abgesonderter Zwiesprache erschließen könnte, er ist mit seinen Gedanken bei Zusammenrottungen und Dynamitexplosionen, mit seinem Gefühl im Weltalarm. Daß gesteigertes Zeitgefühl und kontemplativer Sinn sich nicht ausschließen, beweisen die Gedichte Iwan Golls („Der Torso" 1918, „Unterwelt" 1919). Paul Zech („Schollenbruch" 1912, „Die eiserne Brücke" 1913) kommt von kräftig gestalteten Fabrikstadtbildern in freies, stilles Land, Georg Trakl (1887—1914) blieb ganz in seiner mattfarbigen Traumlandschaft, Theodor Däubler (geb. 1876), in vielen Beziehungen der äußerste Gegensatz zu Trakl, wendet sich von der Zeit zur Ewigkeit, zum ersten und jüngsten Tage, doch sind seine breit anschwellenden Dichtungen („Das Sternenkind" 1907) im Ausdruck mit alten Anklängen durchsetzt, auch sein epischer Versuch „Das Nordlicht" (1910) zeigt, daß er ein großes Format nicht füllt, trotz scheinbarer Gedrängtheit und großem Aufgebot von Bildern und Bildelementen. — Auch der Schweizer Max Pulver ringt in seiner Lyrik „Selbstbegegnung" 1916) noch mit einer überkommenen Sprache, das Streitgespräch „Christus im Olymp" (1917), das dem berühmten, von Schiller bis Heine den dichterischen Geist aufregenden und dann von Keller im Tanzlegendchen grandios berührten Thema von der Niederlage der antiken Götterwelt, eine neue Wendung zu geben sucht, scheitert am Schluß, in seinen Dramen aber, wenn sie auch der Bühne fremd bleiben werden, hat Pulver den Weg gesehen, die Tendenz zum Mysterium mit Gestalterwillen zu durchdringen.

Der Sühnegedanke, der die dramatischen Mysterien durchdringt, bildet die Voraussetzung für die Romane Albert Steffens. Häßlichkeit, Leiden, Helfen sind die Worte, die das Leben des Helden in „Ott, Alois und Werelsche" (1907) formen. Die Umwandlung des launischen Gefühlslebens in ein gedul-

diges Miterleben, das Opfer der Gefühle, die aus dem Innern dringen, zugunsten der von außen kommenden wird in der „Erneuerung des Bundes" (1913) mit sektiererischer Unerbittlichkeit gefordert. Zwischen der Verschwendung an die Form und der Verschwendung an das Leben sucht Steffen seinen Weg, der ihn in „Sibylla Mariana" von Form und Leben wegzuführen droht. Die Reinheit seiner Sprache, die große Anlage seiner früheren Werke, die in der „Erneuerung des Bundes" Urzeit und Gegenwart in kühnem Bogen zusammenspannt, ihre tiefe Ethik läßt aber die Hoffnung auf diesen schweizerischen Nachfolger Dostojewskis nicht durch Fehlschläge erschüttern.

Ein ähnliches Daseinsgefühl, doch autochthon deutsch, kommt in den Gedichten Oskar Loerkes („Wanderschaft" 1910, „Gedichte" 1916) und in der Erzählung „Der Prinz und der Tiger" (1920) zum Ausdruck. Er versenkt sich mit seelischer Nacht in den Alltag, in unscheinbare, gebrestenbehaftete Menschen, in karge Natur, er spürt in einer verkümmerten, gedrückten Existenz den Punkt aus, wo diese noch ihre schwer bemerkbare Fülle hat, ohne sie zu romantisieren. Loerkes Gedichte wirken gehaltbildend in die Zeit, ohne zu ihren Vordergrundfragen parteiisch Stellung zu nehmen.

Leonhard Frank dagegen hat, um handelnd einzugreifen, sein dichterisches Pfund vergraben, von dem nur sein Erstlingsroman „Die Räuberbande" (1914) eine Vorstellung gibt. In der „Ursache" (1916), die Dostojewskis Auffassung vom Verbrechen durch Freuds psychoanalytische Theorie zu erhellen sucht, ist immerhin noch die Technik der Verdichtung von Erinnerungsfetzen bemerkenswert, wenngleich die Erzählung nur durch grobes Zurechtrücken und unter Voraussetzungen, die sich mit der Anklagestimmung des Buches nicht vertragen, zur Katastrophe geführt werden kann. Die Geschichtensammlung „Der Mensch ist gut" tilgt das Dichterische völlig aus, um nur durch die Tendenz, durch die leidenschaftliche Auflehnung gegen den Krieg zu wirken, was Frank aber nur bei denen erreicht haben dürfte, die seine Predigt zur Bekräftigung ihrer Gesinnung brauchten und wünschten. Denn um zu bekehren, reicht die Ergriffenheit des Verfassers nicht aus, sie hätte nur in der Gestaltung Zeugniskraft gewinnen können, und diese hat er der Lehre geopfert. — Alfred Döblin („Die drei Sprünge des Wang-Lun" 1917, „Wadzekes Kampf mit der Dampfturbine" 1918), Ernst Weiß („Der Kampf" 1916, „Tiere in Ketten" 1918, „Mensch gegen Mensch" 1919) bieten Gewähr, daß der Gestaltungswille auch bei radikaler Gesinnung nicht dem aktivistischen Anklagetrieb zu erliegen braucht. Die „reine und entschlossene Jugend", die ihre wichtigsten Schlagworte von der französischen Dichtergruppe des „effort" übernommen hat, ohne über den Sinn ihres Ziels angestrengter nachzudenken als über seinen Ursprung, ist über ein romantisches Verhältnis zur Politik

nicht hinausgekommen, wie die raschen Konversionen zum Sowjetglauben beweisen. Sie täuschte sich schwer über den Zusammenhang ihres Weltgefühls mit den Tendenzen der aufsteigenden Massen und begnügte sich mit einer schematischen Vereinfachung aller Gegensätze durch die Annahme des Klassenkampfgedankens. Vor allem fehlten auch ihren ehrlichsten, von der Not der Menschheit am tiefsten ergriffenen Vertretern das gewichtige Ethos und die geistige Geschlossenheit, die allen Kundgebungen Fr. W. Försters Nachdruck verliehen haben. — Auch Hermann Kesser (geb. 1880) ist von dem Wehen des revolutionären Sturmwinds ergriffen worden, schon bevor er über Europa hinwegsauste, wie er auch die Katastrophe des Weltkriegs schon vor ihrem Ausbruch nahen fühlte und in dem Roman „Die Stunde Martin Jochners" (1916) von sich gewälzt hat. Aber sein Werk legitimiert sich nicht durch den Sieg einer geschichtlichen Tendenz, für die es vorahnend oder kämpfend Partei ergreift, sondern durch das gleichnishafte Gestalten der lebendigen Kräfte dieser Tendenz. Die Entscheidungsstunde Martin Jochners würde ihre Bedeutsamkeit behalten, auch wenn sie nicht in die „große Zeit" fiele, und der Wagenrennfahrer Maro, in dem sich das dumpfe Grollen ekstatisch erregter Volksmassen symbolisch verkörpert, steht mit der Energie seines Daseins, die sich erst in der letzten Stunde in Selbstvernichtung auflöst („Die Peitsche" 1919), noch zu anderen Mächten in positiver Beziehung als zu den Massenbewegungen seiner Entstehungszeit. Die Katastrophenstimmung hat beiden Werken ihre Grundfarbe gegeben, aber sie schlägt nicht aus ihnen heraus, und besonders in der „Peitsche" hat Kesser auf billige Analogien mit vornehmer Entschiedenheit Verzicht geleistet. Im „Martin Jochner" ist der Aufbau noch unbeholfen und benötigt viele Einschaltungen und Rekapitulationen, in der „Peitsche" ist die Rhythmik des Gesamtvortrags zur überlegenen Herrschaft gelangt, die gedrungene Prosa zu einer Ausdruckskraft gediehen, die der Schwere des Gehalts und dem Schwung der Empfindung nichts schuldig bleibt. In Kessers Drama „Summa Summarum" (1920) ist zum mindesten die Hauptfigur des entlassenen Diplomaten in ihrer Umhüllung von Groll, Mißtrauen und Zweifel das Zeugnis einer Charakteristik, die aus starker Anschauung heraus sich neue Aufgaben stellt.

Literatur und Politik sind in Deutschland, so weit ihre Überlieferung zurückreicht, in einem schiefen Verhältnis gewesen. Der Dichter schwankte zwischen verständnisloser Ablehnung und unselbständiger Anlehnung, der Politiker glaubte mit theoretischer Anerkennung der nationalen Bedeutung des Dichters genug getan zu haben. Der einzige politische Volksvertreter, der ein inneres Verhältnis zur Kunst und zum deutschen Geist gehabt hat, Friedrich Naumann (1860—1919) erschwerte sich vorzeitig seine breitere Wirkungs-

möglichkeit, der einzige große Volkserzieher mit einer prägnanten Idee vom deutschen Charakter, Alfred Lichtwark (1852—1914)war unpolitisch, Max Weber (1864—1920), die stärkste geistige Potenz, die Deutschland im Zusammenbruch aufzuweisen hatte, wurde in den entscheidenden Augenblicken ferngehalten, ein politischer Publizist wie Maximilian Harden (geb. 1861), der mit seiner Anregung zur „Freien Bühne", seinem Eintreten für Ibsen, Maeterlinck, Eulenberg literaturgeschichtliches Verdienst erworben hat, konnte zur Geltung kommen, weil seine Art der Konterimitation die wesentliche Art darstellt, wie der deutsche Geistesmensch politisches Interesse äußert.

Aus den Niederlagen der Romantik und des Naturalismus glauben die Vertreter der jungen Dichtergeneration den Sieg zu ernten. Die Romantiker sahen nicht, daß das Leben täglich ein neues Haupt ansetzt, sich farbig und laut rufend aus Straße, Dampfwagen und Volksversammlung emporwirft, am Feiertag nicht erhabener als am Arbeitstag. Den Naturalisten wird vorgeworfen, die Dinge so lange studiert zu haben, bis sie nicht mehr aufstehen konnten, ihr Herz reden zu lassen, weil es inzwischen abgestorben war. Wie dem Helden in Heinrich Eduard Jacobs „Zwanzigjährigem" (1919), der den geistigen Zustand, die Gesinnung und Stiltendenz seiner Generation anschaulich und würdig repräsentiert, gilt es, „unterrichtet zugleich und in kluger Mischung berauscht zu sein". Diese Kritik am dichterischen Weltgefühl der Vergangenheit ist zum großen Teil unzutreffend, im übrigen eignet sie sich besonders die Verwahrungen gegen den Naturalismus an, die von Konrad Fiedler bis zu Rudolf Borchardt und in den „Blättern für die Kunst" bereits oft formuliert worden sind. Von der abgelehnten Dichtung ist viel mehr in der „Ausdruckskunst" lebendig, als sie ahnt, und nur dadurch wird es ihr ermöglicht, einen Schritt vorwärts zu tun. Wenn J. P. Jacobsen das Singen einer Gasflamme beschreibt, so entsteht ebenso eine Union der Beobachtung und des subjektiven Gefühls, wie wenn H. E. Jacob oder Kasimir Edschmid den Linien elektrischer Lichtreklame folgen. Aber Jacobsen antropomorphisiert die toten Dinge, die Neuen weben die Wahrnehmungen in den subjektiven Gefühlsverlauf ihrer Gestalten ein. Daraus ergibt sich eine allerdings stark veränderte Stellung des Einzelnen zur Umwelt, ein stärkeres Überwältigtwerden, eine straffere Anspannung; aber nicht „Ausdruck" im Gegensatz zum „Eindruck", sondern das Aufnehmen, das Einbeziehen des Gegenstandes, das Aufgehen des Subjekts bis zum Aufgeben des Selbstbewußtseins ist der wesentliche Unterschied, an dem sich die innerste Tendenz der heutigen Kunst erfassen läßt. Hierfür sind die Erzählungen Kasimir Edschmids bezeichnend („Die sechs Mündungen" 1913, „Timur" 1914); Zeugnisse nicht der stärksten Kraft, die heute am Werk ist, aber eines

glücklichen Instinkts, der die Einheit von Zeitstimmung und Formgefühl verdeutlichen kann; ihre stilistische Vorbereitung ist in der halb symphonischen, halb filmartigen Dichtung „Moreau" von Klabund (Alfred Henschke) zu sehen.

Zu den Epochen, die vor andern als die eigentümliche Offenbarung des deutschen Geistes erscheinen, wird die heutige nicht gerechnet werden. Die Voraussetzung hierfür wird immer ein Verhältnis zur nationalen Überlieferung sein, das auch durch den Anlaß zur schärfsten Kritik, durch die bitterste Enttäuschung nicht aus den Fugen gehoben werden kann. Jacob Kneip, der urtümliche Gestalter des Dorflegendenzyklus „Der lebendige Gott" (1919), Hans Grimm („Der Gang durch den Sand" 1917) haben etwas von der unbeirrbaren, verheißenden Kraft, die aus diesem Rückhalt stammt. Aber die Geistesgeschichte jedes Volkes wird nicht nur durch solche Offenbarungen gebildet, erhält nicht einmal nur durch sie ihre positive Kraft. Der Weltkrieg war das erste Ereignis, das die ganze Menschheit in Atem hielt, wir müssen uns damit bescheiden, daß Feindschaft und Haß die Idee der Weltgeschichte verwirklicht, den Zusammenhang der Menschheit hergestellt haben, nicht Liebe und Solidarität. Aber er hat die Gegenkräfte geweckt, und wenn hierbei mancher, der vom neuen Geist Ergriffenen dem nationalen Ideal entsagte, so wird schließlich auch sein Kämpfen eine Arbeit am deutschen Geist werden.

Annalen

1800. „Maria Stuart". — Jean Pauls „Titan". — Tieck „Poetisches Journal".
1801. „Jungfrau von Orleans".
1801—1804. A. W. Schlegels Vorlesungen in Berlin.
1802. Novalis' Schriften erschienen.
1803. „Braut von Messina". — Hebels „Alemannische Gedichte". E. M. Arndts „Gedichte".
1804. „Wilhelm Tell".
1805. Herders „Cid" erschienen. — Goethe „Winckelmann und sein Jahrhundert". — Schillers Tod.
1806. „Des Knaben Wunderhorn". — Schlacht bei Jena.
1807. Fichtes „Reden an die deutsche Nation". Arndts „Geist der Zeit".
1808. „Faust" Erster Teil erschienen. Kleist „Penthesilea". — „Trösteinsamkeit".
1808 f. J. P. Hebel „Rheinländischer Hausfreund".
1809. „Pandora". Zacharias Werner „Der 24. Februar". — „Die Wahlverwandtschaften".
1810. H. v. Kleist „Käthchen von Heilbronn" und „Erzählungen". Arnim „Gräfin Dolores". — Jahn „Deutsches Volkstum".
1811. Arnim „Halle und Jerusalem". Kleist „Der zerbrochene Krug". — Goethe „Dichtung und Wahrheit" beginnt zu erscheinen. Fouqué „Undine". Justinus Kerner „Reiseschatten". — Kleist gestorben.
1812. Tieck „Phantasus". „Kinder- und Hausmärchen" der Brüder Grimm (—1815).
1813. Müllners „Schuld". — Th. Körners Tod.
1813—15. Freiheitskriege.
1814. Chamisso „Peter Schlemihl". — Körner „Leier und Schwert". — W. Scott „Waverley". — Görres „Rheinischer Merkur" (—1816). E. Th. A. Hoffmann Erzählungen (—1822).
1815. Goethe „Des Epimenides Erwachen". — Schenkendorfs und Uhlands Gedichte.
1816. Arnold „Der Pfingstmontag". — Goethe „Italienische Reise".
1817. Grillparzer „Ahnfrau". — Arnim „Kronenwächter". Brentano „Kasperl und Annerl". — Wartburgfest.
1818. Grillparzer „Sappho". — Ernst Schulze „Bezauberte Rose". — W. Müller „Müllerlieder".
1819. Goethe „Westöstlicher Diwan". — Schopenhauer „Die Welt als Wille und Vorstellung". J. Grimm „Deutsche Grammatik".
1820. K. Malß „Der alte Bürgerkapitän".
1821. Grillparzer „Goldenes Vlies". Kleist „Hermannsschlacht" und „Prinz von Homburg" aus dem Nachlaß herausg. — Goethe „Wilhelm Meisters Wanderjahre". — Platens Gedichte. Tiecks Gedichte und Novellen. W. Müller „Lieder der Griechen".
1822. Rückert „Östliche Rosen" und „Liebesfrühling". Heine „Gedichte". — Uhland „Walther von der Vogelweide".
1823. Raimund „Der Barometermacher auf der Zauberinsel".
1824. Grabbe „Don Juan und Faust". Raimund „Diamant des Geisterkönigs". — L. Ranke „Zur Kritik neuerer Geschichtschreiber". Zschokke „Ausgewählte Schriften" (—1828).
1825. Grillparzer „König Ottokars Glück und Ende".

1826. Platen „Verhängnisvolle Gabel". — Tieck „Aufruhr in den Cevennen". Heine „Reisebilder". Eichendorff „Aus dem Leben eines Taugenichts". Hauff „Lichtenstein". — Hölderlins Gedichte erschienen. Kerner „Gedichte". — Rückert „Makamen".

1827. Spindler „Der Jude". Simrocks Übersetzung des Nibelungenliedes. — Heine „Buch der Lieder". Zedlitz „Totenkränze". Hauff „Phantasien im Bremer Ratskeller". — W. Menzel „Die deutsche Literatur". Goethes Werke, Ausgabe letzter Hand (—1832).

1828. Grillparzer „Ein treuer Diener seines Herrn". Raimund „Alpenkönig und Menschenfeind". — Platen „Gedichte". — V. Hugo „Les orientales".

1828—29. Goethes Briefwechsel mit Schiller erschienen.

1829. Platen „Der romantische Ödipus".

1830. Anastasius Grün „Der letzte Ritter". — Pückler „Briefe eines Verstorbenen".

1830—34. Börne „Briefe aus Paris".

1831. Grillparzer „Des Meeres und der Liebe Wellen". Grabbe „Napoleon". — Anastasius Grün „Spaziergänge".

1832. Goethe „Faust", Zweiter Teil, erschienen. Immermann „Merlin" und „Alexis". — Alexis „Cabanis". Mörike „Maler Nolten". — Lenau „Gedichte". — K. J. Weber „Demokritos". — Goethes Tod. Hambacher Fest.

1833. Raimund „Der Verschwender". — Platen „Die Abassiden". — Spitta „Psalter und Harfe". — K. Mayer „Gedichte". — Heine „Französische Zustände".

1834. Grillparzer „Der Traum ein Leben". — Sealsfield „Der Virey und die Aristokraten". — Leop. Schefer „Laienbrevier". — Wienbarg „Ästhetische Feldzüge". — Selbstmord der Charlotte Stieglitz.

1835. G. Büchner „Dantons Tod". Grabbe „Hannibal". Lenau „Faust". — Bettina „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde". Gutzkow „Wally". Th. Mundt „Madonna". — D. Fr. Strauß „Leben Jesu". — Gervinus „Geschichte der deutschen Nationalliteratur". — W. Menzels Denunziation.

1836. Immermann „Die Epigonen". Biernatzky „Die Hallig". G. Büchner „Lenz". — Feuchtersleben „Gedichte". — Heine „Romantische Schule". Rückert „Weisheit des Brahmanen" (—1839).

1837. Grillparzer „Die Jüdin von Toledo". Halm „Griseldis". — Lenau „Savonarola". — Eichendorff „Gedichte". Annette v. Droste „Gedichte". — Eckermann „Gespräche mit Goethe".

1838. Grabbe „Hermannsschlacht". — Gedichte von Ed. Mörike und Freiligrath.

1839. Gutzkow „Richard Savage". — Immermann „Münchhausen".

1840. Hebbel „Judith". Grillparzer „Weh dem, der lügt". — Tieck „Vittoria Accorombona". Alexis „Der Roland von Berlin". Bettina „Die Günderode". Immermann „Tristan und Isolde". — Geibel „Gedichte". — Heine „Über Börne". E. M. Arndt „Erinnerungen". — Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV.

1840 f. Heines Zeitgedichte.

1841. Hebbel „Genoveva". Niebergall „Der Datterich". — Jer. Gotthelf „Uli der Knecht". Sealsfield „Das Kajütenbuch". — Hoffmann v. Fallersleben „Unpolitische Lieder". G. Herwegh „Gedichte eines Lebendigen". L. Feuerbach „Wesen des Christentums".

1842. Halm „Der Sohn der Wildnis". — Lenau „Albigenser". — Dingelstedt „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters". Strachwitz „Lieder eines Erwachenden".

Sallet „Laienevangelium". — „Der neue Pitaval". — Eugène Sue „Les mystères de Paris" (—1843).

1843. Prutz „Die politische Wochenstube". — Meinhold „Die Bernsteinhexe". — Th. Storm, Th. u. T. Mommsen „Liederbuch dreier Freunde".

1843—54. Auerbach „Schwarzwälder Dorfgeschichten".

1844. Gutzkow „Zopf und Schwert". Hebbel „Maria Magdalena". — Bettina „Frühlingskranz". — Heine „Neue Gedichte". Annette v. Droste „Gedichte" (zweite Sammlung). Heine „Deutschland. Ein Wintermärchen". Stifter „Studien" (—1850).

1845. Holtei „Theater". — Scherenberg „Gedichte". — Arndt „Schriften für und an seine lieben Deutschen". Max Stirner „Der Einzige und sein Eigentum". Feuerbach „Wesen der Religion". — R. Wagner „Tannhäuser".

1845—58. A. v. Humboldt „Kosmos". 1845ff. „Fliegende Blätter".

1846. Alexis „Die Hosen des Herrn von Bredow". Gräfin Hahn „Sibylle". — Keller „Gedichte". Freiligrath „Ein Glaubensbekenntnis" und „Ça ira".

1847. Gutzkow „Uriel Acosta". Laube „Die Karlsschüler". Freytag „Die Valentine" und „Graf Waldemar". — Heine „Atta Troll". — Fr. Th. Vischer „Ästhetik" (—1858).

1848. Grillparzer „Der arme Spielmann". — Geibel „Juniuslieder". Strachwitz „Neue Gedichte". — Begründung des „Kladderadatsch" und der „Grenzboten". — Revolution.

1849. Scherenberg „Waterloo". — Redwitz „Amaranth". — Freiligrath „Neuere politische und soziale Zeitgedichte" (—1850). — Kerner „Bilderbuch aus meiner Knabenzeit". — Laube Direktor des Burgtheaters.

1850. Ludwig „Erbförster" erschienen. Gutzkow „Ritter vom Geist". — Bodenstedt „1001 Tag im Orient". R. Wagner „Das Kunstwerk der Zukunft".

1851. Hebbel „Herodes und Mariamne". — Holtei „Die Vagabunden". — Heine „Romanzero". Annette v. Droste „Das geistliche Jahr" erschienen. Bodenstedt „Lieder des Mirza Schaffy". Th. Fontane „Gedichte". J. Sturm „Gedichte". Keller „Neuere Gedichte". — Schopenhauer „Parerga und Paralipomena".

1851—55. G. Keller „Der grüne Heinrich".

1852. Ludwig „Die Makkabäer". — Alexis „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht". Storm „Immensee". Kl. Groth „Quickborn". — R. Wagner „Oper und Drama".

1852—54. W. Jordan „Demiurgos".

1853. Hebbel „Gyges und sein Ring". — Stifter „Bunte Steine". Storm „Gedichte".

1854. Halm „Fechter von Ravenna". Freytag „Die Journalisten". — Alexis „Isegrimm". Scheffel „Trompeter von Säkkingen". — Th. Mommsen „Römische Geschichte" begonnen.

1855. Hebbel „Agnes Bernauer". — H. Kurz „Der Sonnenwirt". Freytag „Soll und Haben". Heyse „Novellen". — L. Büchner „Kraft und Stoff".

1856. Laube „Graf Essex". Brachvogel „Narciß". — Ludwig „Zwischen Himmel und Erde". Keller „Leute von Seldwyla". Auerbach „Barfüßele". — Heine gestorben.

1856—64. Lotze „Mikrokosmus". — 1856—77. Gregorovius „Wanderjahre".

1857. Raabe „Aus der Chronik der Sperlingsgasse". Scheffel „Ekkehard". — Flaubert „Mme. Bovary".

1858. E. M. Arndt „Meine Wanderungen und Wandelungen mit dem Frh. v. Stein".

— Hamerling „Venus im Exil". Gutzkow „Der Zauberer von Rom" (—1861). 1858f. „Preußische Jahrbücher".

1859. Freytag „Die Fabier".

1859f. H. Grimm „Essays". — 1859—62. Freytag „Bilder aus der deutschen Vergangenheit".

1860. Fritz Reuter „Franzosentid". Spielhagen „Problematische Naturen". Burckhardt „Kultur der Renaissance".

1862. Hebbel „Nibelungen". R. Wagner „Die Meistersinger von Nürnberg". — Ibsen „Komödie der Liebe". Turgenjew „Väter und Söhne". 1862f. Fontane Wanderungen durch die Mark Brandenburg".

1863. Fritz Reuter „Festungstid". Riehl „Geschichten aus alter Zeit" (—1865). — Freytag „Technik des Dramas". — Hebbel gestorben.

1864. Fritz Reuter „Stromtid". Freytag „Verlorene Handschrift". Raabe „Der Hungerpastor".

1865. Auerbach „Auf der Höhe". — Dühring „Der Wert des Lebens". — Tolstoi „Krieg und Frieden". — Ludwig gestorben.

1866. Hamerling „Ahasverus in Rom". Fritz Reuter „Dörchläuchting". Spielhagen „In Reih und Glied". F. v. Saar „Innocens". — Ibsen „Brand". H. Lingg „Die Völkerwanderung" (—1868).

1867. Raabe „Abu Telfan". Schack „Gedichte". Scheffel „Gaudeamus". Marx „Das Kapital" Bd. 1.

1868. Greif „Gedichte". Ada Christen „Lieder einer Verlorenen". — 1868f. Jordan „Die Nibelunge".

1869. Hamerling „König von Sion". Auerbach „Landhaus am Rhein". Spielhagen „Hammer und Amboß". — Grisebach „Der neue Tanhäuser".

1870. Anzengruber „Pfarrer von Kirchfeld". — Raabe „Der Schüdderump". W. Busch „Der heilige Antonius". — H. Lorm „Gedichte". — R. Haym „Die Romantische Schule".

1871. Anzengruber „Der Meineidbauer". — Luise von François „Die letzte Reckenburgerin". C. F. Meyer „Huttens letzte Tage". W. Busch „Die fromme Helene". Zola „Les Rougon-Macquart".

1872. Anzengruber „Die Kreuzelschreiber". Grillparzer „Jüdin von Toledo", Libussa" u. a. erschienen. — G. Freytag „Die Ahnen" (—1880). G. Keller „Sieben Legenden". — D. Fr. Strauß „Der alte und der neue Glaube". Fr. Nietzsche „Die Geburt der Tragödie". — Grillparzer gestorben.

1873. Heyse „Kinder und Welt". — Ibsen „Kaiser und Galiläer". Nietzsche „Unzeitgemäße Betrachtungen" (—1876).

1874. Wilbrandt „Arria und Messalina". Anzengruber „Der G'wissenswurm". — Keller „Leute von Seldwyla" Zweiter Teil. Jordan „Nibelunge" Zweiter Teil. 1874f. „Deutsche Rundschau". Tolstoi „Anna Karenina".

1875. Rosegger „Schriften des Waldschulmeisters". — Björnson „Ein Fallissement".

1876. Anzengruber „Doppelselbstmord". — Heyse „Im Paradiese". Spielhagen „Sturmflut". Ferd. v. Saar „Novellen aus Österreich". M. v. Ebner „Bozena". Kl. Groth „Ut min Jungsparadies". C. F. Meyer „Jürg Jenatsch". Dahn „Kampf um Rom". — Wagner „Ring des Nibelungen". 1876f. Festspiele in Bayreuth.

1877. Storm „Aquis submersus". — J. P. Jacobsen „Frau Marie Grubbe".

1878. Anzengruber „Das vierte Gebot", „Das Jungferngift", „Die Trutzige". — Keller „Züricher Novellen". F. W. Weber „Dreizehnlinden". Leutholds Gedichte erschienen. — Sozialistengesetz. Nietzsche „Menschliches Allzumenschliches".

1879. Wildenbruch „Harold". — Fr. Th. Vischer „Auch Einer". — Ibsen „Nora".

1879f. Treitschke „Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert". 1879—80. Keller „Der Grüne Heinrich", zweite Bearbeitung.

1880. C. F. Meyer „Der Heilige". Wildenbruch „Meister von Tanagra". J. Wolff „Tannhäuser". — J. P. Jacobsen „Niels Lyhne". Zola und Freunde „Les soirées de Médan".

1881. Keller „Das Sinngedicht". — F. W. Weber „Gedichte". — Nietzsche „Morgenröte". — Ibsen „Die Gespenster".

1882. Wildenbruch „Die Karolinger", „Der Mennonit". — Fr. Th. Vischer „Lyrische Gänge". — Nietzsche „Die fröhliche Wissenschaft". — H. u. J. Hart „Kritische Waffengänge". — Ibsen „Der Volksfeind". — Wagner „Parsifal".

1883. Anzengruber „Der Sternsteinhof" (—1884). Kretzer „Die Verkommenen". Th. Fontane „Schach v. Wuthenow". M. v. Ebner „Oversberg". C. F. Meyer „Das Leiden eines Knaben". — G. Keller „Gesammelte Gedichte". H. Hopfen „Gedichte". — R. Wagner gestorben. Fr. Nietzsche „Also sprach Zarathustra".

1884. Wildenbruch „Christoph Marlow". Anzengruber „Der Schandfleck". C. F. Meyer „Die Hochzeit des Mönchs". — D. v. Liliencron „Adjutantenritte". Wildenbruch „Dichtungen und Balladen". — Ibsen „Die Wildente".

1885. W. Arent „Moderne Dichtercharaktere". — K. Bleibtreu „Revolution der Literatur". — Holz „Buch der Zeit".

1886. Wildenbruch „Das neue Gebot". Hel. Böhlau „Der schöne Valentin". Keller „Martin Salander". Liliencron „Breide Hummelsbüttel". — Nietzsche „Jenseits von Gut und Böse". P. de Lagarde „Deutsche Schriften". — Ibsen „Rosmersholm".

1887. Sudermann „Frau Sorge". M. v. Ebner „Das Gemeindekind". C. F. Meyer „Die Versuchung des Pescara". — H. Hart „Lied der Menschheit". — Nietzsche „Zur Genealogie der Moral". — Tolstoi „Macht der Finsternis". Strindberg „Der Vater".

1888. Sudermann „Die Ehre" und „Die Geschwister". Fontane „Irrungen, Wirrungen". Helene Böhlau „Ratsmädelgeschichten". Hamerling „Homunkulus". Liliencron „Unter flatternden Fahnen". — Ibsen „Die Frau vom Meere". Strindberg „Fräulein Julie".

1889. Wilbrandt „Der Meister von Palmyra". Holz und Schlaf „Die Familie Selicke". Hauptmann „Vor Sonnenaufgang". — Sudermann „Der Katzensteg". Holz und Schlaf „Papa Hamlet". — Liliencron „Gedichte". Isolde Kurz „Gedichte". — Nietzsche „Götzendämmerung". — „Freie Bühne".

1890. Hauptmann „Friedensfest". Sudermann „Die Ehre" erschienen. — H. Bahr „Die gute Schule". C. F. Meyer „Angela Borgia". Isolde Kurz „Florentiner Novellen". M. v. Ebner „Unsühnbar". Fontane „Stine". — Stefan George „Hymnen". — Langbehn „Rembrandt als Erzieher". — Keller gestorben.

1891. Hauptmann „Einsame Menschen". Sudermann „Sodoms Ende". — Fontane „Unwiederbringlich". — Stefan George „Pilgerfahrt". Dehmel „Erlösungen". — Ibsen „Hedda Gabler". Maeterlinck „La princesse Maleine". Rudyard Kipling „The light that failed". Arno Holz „Die Kunst". — Bahr „Überwindung des Naturalismus".

1892. Hauptmann „Die Weber“, „Kollege Crampton“. E. v. Wolzogen „Das Lumpengesindel“. Joh. Schlaf „Meister Oelze“. Ric. Huch „Evoë“. Hofmannnsthal „Gestern“, „Der Tod Tizians“. — Fontane „Frau Jenny Treibel“. Hartleben „Geschichte vom abgerissenen Knopf“. Heyse „Merlin“. Wilbrandt „Hermann Ifinger“. Spitteler „Gustav“. Stefan George „Algabal“. J. Schlaf „In Dingsda“. Spitteler „Literarische Gleichnisse“. — Harden „Apostata“. Moltkes Schriften erschienen. — Verlaine „Choix de poésies“. Maeterlinck „Les Aveugles“, L'Intruse“. 1892f. „Blätter für die Kunst“. — Zeitschrift „Die Zukunft“.

1893. Hauptmann „Hannele“, „Der Biberpelz“. Sudermann „Heimat“. Hartleben „Hanna Jagert“. Halbe „Jugend“. Schnitzler „Anatol“. — Ric. Huch „Ludolf Ursleu“. — Dehmel „Aber die Liebe“. G. Falke „Tanz und Andacht“. — Th. Fontane „Meine Kinderjahre“. — R. Muther „Geschichte der Malerei“. — Ibsen „Baumeister Solneß“.

1894. J. Ruederer „Die Fahnenweihe“. — Ric. Huch „Gedichte“. — G. Falke „Zwischen zwei Nächten“.

1895. Hauptmann „Florian Geyer“. — Fontane „Effi Briest“. W. v. Polenz „Der Büttnerbauer“. Gabriele Reuter „Aus guter Familie“. R. Lindau „Ein ganzes Leben“. Isolde Kurz „Italienische Erzählungen“. Schnitzler „Sterben“. Hartleben „Vom gastfreien Pastor“. — L. Andrian „Der Garten der Erkenntnis“. Stefan George „Die Bücher der Hirten und Preisgedichte“. R. Dehmel „Lebensblätter“. — Selma Lagerlöf „Gösta Berlingssaga“. Hamsun „Pan“.

1896. Wildenbruch „Heinrich und Heinrichs Geschlecht“. Sudermann „Morituri“. Hauptmann „Die versunkene Glocke“. Schnitzler „Liebelei“. G. Hirschfeld „Die Mütter“. — M. v. Ebner „Rittmeister Brand“. Hel. Böhlau „Der Rangierbahnhof“. J. Ruederer „Tragikomödien“. — J. Schlaf „Frühling“. Dehmel „Weib und Welt“. P. Altenberg „Wie ich es sehe“. — Spitteler „Balladen“. — Ibsen „John Gabriel Borkman“. Björnson „Über unsere Kraft“ Zweiter Teil.

1897. Hartleben „Die sittliche Forderung“. — Kretzer „Das Gesicht Christi“. Ompteda „Sylvester von Geyer“. W. v. Polenz „Der Grabenhäger“. Rosegger „Das ewige Licht“. J. Wassermann „Die Juden von Zirndorf“. W. Siegfried „Um der Heimat willen“. Bierbaum „Stilpe“. Hel. Böhlau „Das Recht der Mutter“, „Verspielte Leute“. Klara Viebig „Kinder der Eifel“. — An. France „Le jardin d'Epicure“.

1898. Hauptmann „Fuhrmann Henschel“. Halbe „Mutter Erde“. Sudermann „Johannes“. — Kurt Martens „Roman aus der Décadence“. Spitteler „Conrad der Leutnant“. — Stefan George „Das Jahr der Seele“. Mombert „Die Schöpfung“. — Rostand „Cyrano de Bergerac“. — Th. Fontane gestorben. C. F. Meyer gestorben. Bismarck „Gedanken und Erinnerungen“.

1899. Schnitzler „Der grüne Kakadu“. Wedekind „Der Kammersänger“. Hofmannsthal „Theater in Versen“. Bierbaum „Gugeline“. — Hel. Böhlau „Adam und Eva“. H. v. Kahlenberg „Das Nixchen“. — U. v. Wilamowitz „Griechische Tragödien“. — Ric. Huch „Blütezeit der Romantik“.

1900. Hauptmann „Schluck und Jau“, „Michael Kramer“. Sudermann „Johannisfeuer“. Hartleben „Rosenmontag“. Halbe „Das tausendjährige Reich“. Dreyer „Der Probekandidat“. Schnitzler „Reigen“. — Klara Viebig „Das Weiberdorf“. — G. v. Ompteda „Eysen“. — R. Beer-Hofmann „Der Tod Georgs“

Stefan George „Der Teppich des Lebens". — Ibsen „Wenn wir Toten erwachen". — Fr. Nietzsche gestorben.

1901. Hauptmann „Der rote Hahn". — Ric. Huch „Aus der Triumphgasse". Th. Mann „Buddenbrooks". G. Frenssen „Jörn Uhl". A. Schnitzler „Frau Bertha Garlan", „Leutnant Gustl". — Stefan George „Baudelaire". — Fr. Mauthner „Beiträge zu einer Kritik der Sprache" (—1903). — H. Grimm gestorben. R. Haym gestorben.

1902. Hauptmann „Der arme Heinrich". Schnitzler „Lebendige Stunden". Schönherr „Sonnwendtag". — Klara Viebig „Die Wacht am Rhein"; „Das tägliche Brot". Ric. Huch „Vita somnium breve". J. Schlaf „Peter Boies Freite". J. J. David „Der Übergang". F. Holländer „Der Weg des Thomas Truck". E. Strauß „Freund Hein". Hel. Böhlau „Die Kristallkugel". — Lulu v. Strauß „Balladen und Lieder". — Ric. Huch „Ausbreitung und Verfall der Romantik". — W. Hertz gestorben. Bret Harte gestorben. Zola gestorben.

1903. Hauptmann „Rose Bernd". Ed. Stucken „Lanvâl". — Hofmannsthal „Elektra". — H. Mann „Die Romane der Herzogin von Assy". Th. Mann „Tristan". H. Stehr „Das letzte Kind". — Liliencron „Bunte Beute". R. Dehmel „Zwei Menschen". — W. v. Polenz gestorben. Th. Mommsen gestorben.

1904. Schnitzler „Der einsame Weg". Hofmannsthal „Das gerettete Venedig". Beer-Hofmann „Der Graf v. Charolais". Wedekind „Die Büchse der Pandora". — Ric. Huch „Von den Königen und der Krone". Klara Viebig „Das schlafende Heer". Ernst Zahn „Die Clari-Mari". H. Stehr „Der begrabene Gott". Adam Karrillon „Michael Hely". — W. Jordan gestorben.

1905. Schnitzler „Ruf des Lebens", „Zwischenspiel". G. Frenssen „Hilligenlei". H. Hesse „Peter Camenzind". Ernst Zahn „Helden des Alltags". L. Thoma „Andreas Vöst". — Isolde Kurz „Neue Gedichte".

1906. Hauptmann „Und Pippa tanzt". — Handel-Mazzetti „Jesse und Maria". Ricarda Huch „Die Verteidigung Roms". G. Hermann „Jettchen Gebert". E. Ertl „Die Leute vom Blauen Guguckshaus". Kellermann „Ingeborg". Zahn „Firnwind". Hesse „Unterm Rad". — Rilke Stunden-Buch. — Ibsen gestorben.

1907. Schönherr „Erde". — Ric. Huch „Der Kampf um Rom". Schnitzler „Dämmerseelen". — St. George „Der siebente Ring". Rilke Neue Gedichte. Lulu von Strauß Neue Balladen und Lieder.

1908. Hauptmann „Kaiser Karls Geißel". Ernst Hardt „Tantris der Narr". — Wassermann „Kaspar Hauser". Schnitzler „Der Weg ins Freie". Bartsch „Zwölf aus der Steiermark". Böhlau „Das Haus zur Flamm". — W. Busch gestorben. 1908f. Fr. Gundolfs Shakespeare-Übersetzung.

1909. Hauptmann „Griselda". Stucken „Lanzelot". — Ernst v. Wildenbruch gestorben. Detlev v. Liliencron gestorben.

1910. Schnitzler „Der junge Medardus". — Schönherr „Glaube und Heimat". — Hauptmann „Emanuel Quint". — Heinrich Mann „Die kleine Stadt". — Wassermann „Erwin Reiners Masken". — Raabe gestorben. Björnson gestorben.

1911. Hauptmann „Die Ratten". — Schnitzler „Das weite Land". — Hofmannsthal „Jedermann". — Hardt „Gudrun". — Handel-Mazzetti „Die arme Margaret". — Wassermann „Der goldene Spiegel". — Bartsch „Das deutsche Leid". Heym „Der ewige Tag". Werfel „Der Weltfreund". — Spielhagen gestorben. Wilbrandt gestorben.

1912. Hauptmann „Gabriel Schillings Flucht". Strauß „Der nackte Mann". Federer

„Pilatus". Ilg „Brüder Moor". Burte „Wiltfeber". Kellermann „Der Tunnel". Dauthendey „Die geflügelte Erde". Eulenberg „Belinde". Unruh „Offiziere". Sorge „Der Bettler". Strindberg gestorben.

1913. Thomas Mann „Tod in Venedig". Schickele „Die Leibwache". Hasenclever „Der Jüngling". Werfel „Wir sind". Wildgans „Armut". Edschmid „Die sechs Mündungen". Tschechow gestorben.

1914. Ausbruch des Weltkriegs. Ricarda Huch „Der große Krieg". George „Stern des Bundes". Hauptmann „Bogen des Odysseus". Kaiser „Die Bürger von Calais". Hasenclever „Der Sohn". Schickele „Benkal der Frauentröster". Leonhard Frank „Die Räuberbande". Becher „Verfall und Triumph". Lissauer „Haßgesang gegen England".

1915. Schickele „Hans im Schnakenloch". Werfel „Einander". Meyrink „Der Golem".

1916. Lersch „Herz aufglühe dein Blut". Becher „An Europa". Kesser „Die Stunde des Martin Jochner". Schmidtbonn „Die Stadt der Besessenen". Federer „Mätteliseppi". Brod „Tycho Brahes Weg zu Gott". Heinrich Mann „Madame Legros".

1917. Goering „Seeschlacht". Wildgans „Liebe". Johst „Der Anfang". Heinrich Mann „Die Armen". Wassermann „Das Gänsemännchen". Grimm „Der Gang durch den Sand". George „Der Krieg".

1918. Thomas Mann „Betrachtungen eines Unpolitischen". Hauptmann „Der Ketzer von Soana". Stehr „Der Heiligenhof". Unruh „Ein Geschlecht". Kaiser „Gas". Zweig „Jeremia". Bröger „Soldaten der Erde". Leonhard Frank „Der Mensch ist gut". Wedekind gestorben. Revolution.

Nachwort

Die Bearbeitung und Fortsetzung von Richard M. Meyers „Deutscher Literatur des 19. Jahrhunderts“ konnte nicht auf ein Anfügen von Nachträgen beschränkt werden. Schon durch die — angesichts der heutigen Herstellungsbedingungen jedem verständliche — Forderung des Verlegers, den bisherigen Umfang der „Volksausgabe“ genau einzuhalten, war ich zu starken Kürzungen und Umgruppierungen genötigt, um überhaupt Platz für die Literatur der letzten Jahre zu schaffen. Daß dabei auch manches Werturteil umgestoßen wurde, dürften mir gerade diejenigen, die Richard M. Meyer gekannt und geschätzt haben, am ehesten verzeihen. Er selbst würde heute wahrscheinlich vieles anders fassen, als vor zwanzig Jahren, und ganz gewiß bei einem Werk wie dem vorliegenden sich gegen jede falsche Pietät erklären.

Aus technischen Gründen waren tiefere Eingriffe nur auf den letzten zehn Bogen möglich. In den vorhergehenden Partien sind nur einige tatsächliche Irrtümer beseitigt, erst vom Schluß des zwanzigsten Kapitels an übernehme ich die volle Verantwortung für den Text. Das Schlußkapitel darf nur als vorläufige Skizze betrachtet werden. Als Endpunkt der Darstellung ist der November 1918 gedacht gewesen, doch bin ich an einigen Stellen über diese zeitliche Grenze schon hinausgegangen.

Berlin-Grunewald, Herbst 1920

Dr. Hugo Bieber

Register

Die Hauptstellen sind durch Fettdruck hervorgehoben

A

B

C

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

T

U

